



00466
2
lej

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

LOS HABITOS METAFORICOS:

mitos en los medios
de comunicación de masas

T E S I S

que para obtener el grado de :

MAESTRA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

p r e s e n t a :

HORTENSIA MANUELA MORENO ESPARZA

Asesora: **SARA SEFCHOVICH**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

México, D. F.

1993



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

Hay pocos acuerdos respecto de la cultura de masas. Pero tal vez ninguno sea tan extenso como el que la desprecia. La cultura de masas es superficial, estúpida, pobre, venal. No es capaz de sobrevivir al más elemental de los análisis. "Diseñada" para "satisfacer" a "todos" los "públicos" y subordinada siempre a los mecanismos del mercado, produce solamente mensajes comprensibles para la inteligencia promedio, de escasa educación y gustos groseros, creencias lamentables y dudoso sentido del humor.

Los estudiosos de la cultura de masas, tan ajenos a ella como a las propias "masas", suelen situarse a prudente distancia crítica. La mayor parte de las veces, de lo que se trata es de señalar su evidente debilidad, sus fracturas, sus inconsistencias. Se trata de encontrar la vacuidad de los mensajes vacíos, y la vulgaridad, el autoritarismo o la inmoralidad de sus propuestas.

Los mensajes de la cultura de masas son mensajes torcidos: promueven la violencia, el machismo, el culto por el dinero, la ley del más fuerte; y celebran con insistencia el estado general del mundo y de las cosas como una situación imposible de cambiar.

Pero la cultura de masas, ubicua y universal, se instala hasta en los más insospechados resquicios de la vida. Aun para sus críticos, resulta punto menos que imposible imaginar la existencia de nuestro actual pensar sin películas, sin televisión, sin periódicos, sin radio. Todos somos parte de ese público estragado, corrompido y modelado por la cultura de masas. Nuestro problema es entonces encontrar una perspectiva que nos permita comprenderla y criticarla sin dejar de reconocer que estamos adentro de ella —y que al explicarla, participamos de su propia producción.

Quiero iniciar este trabajo planteando esa paradoja: a los investigadores, los medios de masas nos provocan al mismo tiempo fascinación y horror. ¿Cómo conciliar dos sentimientos tan contradictorios?

La estructura del narrar

Un volumen enorme de los mensajes de la cultura de masas está constituido de relatos. La antigua costumbre de relatar se realiza de manera habitual por todos los medios: la prensa no se limita a recrearla en los géneros informativos e interpretativos, sino que se nutre también de las ficciones que pueblan los cuentos de las revistas, las historietas y las fotonovelas. La radio ha desarrollado todo un género en la radionovela. La televisión no se cansa de contar historias en telenovelas, series, películas y hasta comerciales. Y ha sido precisamente el vigor de la narrativa lo que ha definido al cine durante su primer siglo de vida.

Sin embargo, nos llama la atención la repetibilidad de todas esas historias: existe un amplio conjunto de mensajes en la cultura de masas cuyo principio es la repetición; tal parecería que no hace falta ver más de dos o tres capítulos de una telenovela para predecir toda su trama. El suspenso de los programas televisivos de acción queda pronto anulado cuando sabemos por cierto que el protagonista es incapaz de morir, de envejecer, de cambiar de aspecto o de estado civil.

Lo mismo se aplica a la inmensa mayoría de los mensajes narrativos de consumo cotidiano: al final, en todas las novelas sentimentales de las revistas femeninas, y en todas las telenovelas, y en todas las radionovelas de amor, y en todas las comedias musicales, y en todas las fotonovelas, el muchacho bueno se casa con la muchacha buena y los malos reciben su merecido. Al final, en una aplastante mayoría de las historias heroicas —no importa si se transmiten por radio, cine, prensa o televisión; no importa si son de detectives, de vaqueros, de karatekas, de soldados o de policías—, la justicia triunfa después del duelo mortal entre el héroe y los malvados.¹

Paradójicamente, otra vez, en el amplio despliegue de la modernidad, las posibilidades de innovar parecen estar bloqueadas por algo más que las exigencias evidentes de un mercado que trata de complacer a sus compradores. El glamoroso mundo de las pantallas, los micrófonos y las rotativas se reproduce a sí mismo a partir de normas fijas.

Más allá del alcance de la inventiva personal —e, inclusive, arriesguemos, de la experiencia individual— la industria cultural contemporánea se rige por estas reglas y corre pocos riesgos. ¿Qué ocurre con

¹Cf. Gubern, 1974.

los productos “fuera de serie”? ¿Pasarán inadvertidos —o serán motivo de escándalo, como el estreno de *La edad de oro* de Buñuel? La mayor parte de las veces preguntas semejantes están al margen del sentido: casi no hay productos “fuera de serie”. Y los productos “en serie” están perfectamente aprobados por esa misteriosa entidad que seguiremos llamando, con ampulosa terquedad, “el gusto del público”.

El asunto tiene dos enfoques factibles: esa repetibilidad o bien es un defecto propio de la cultura de masas y de sus productores (infelices seres sin ninguna imaginación) —y si así fuere la estudiaríamos como uno más de los elementos desdeñables de los medios, y la tolerancia a la repetibilidad la estudiaríamos como una más de las características despreciables de las masas— o bien responde a un principio estructural de la cultura pensada como un fenómeno mucho más amplio y antiguo que la cultura de masas: acaso es imposible imaginar historias inéditas.

Desde el inicio, esta investigación está orientada hacia el segundo enfoque; la iteración no es un fenómeno exclusivo de los relatos narrados por los medios de masas, sino que se da con regularidad en toda la literatura. Lo sorprendente es que, no importa cuántas veces se diga o se escuche o se lea o se presencie o se represente una historia dada, la eficacia de su mensaje sigue teniendo vigencia; los narradores y los escuchas, los actores y los espectadores, los escritores y los lectores siguen disfrutando de —como dice Sam, el novelista de *Hasta el fin del mundo*— “los poderes curativos de los relatos”.

Ya Borges me había escandalizado bastante cuando leí su reflexión acerca de las metáforas: tenemos nada más cuatro o cinco y nos dedicamos a repetirlas. En esas cuatro o cinco metáforas se inspira toda la poesía, desde el principio hasta el fin de los tiempos. Tal vez ocurre algo semejante con la narrativa: contamos con un inventario cerrado de tramas; toda la literatura —en sentido amplio, es decir, incluyendo en ella desde la tradición oral hasta la cultura de masas— se funda en ellas.

Tal vez no debería causar sorpresa la eficacia de los mensajes repetidos, ni que los públicos no sólo se conformen con un inventario mínimo de historias desplegado en una aparente variedad de escenarios, sino que inclusive parezcan exigir esa repetición —como si la recurrencia de lo mismo proporcionara cierta seguridad que las novedades amenazan.

²Por ejemplo, *The Player* de Altman todavía no ha llegado a las pantallas mexicanas; y la extraordinaria *Unforgiven* de Clint Eastwood duró solamente una semana en la cartelera comercial.

A los niños les gusta repetir. La mayor parte de los juegos de infancia —palabras, canciones, movimientos, búsquedas, persecuciones— tienen como base la ritual repetición de los mismos gestos, de los mismos sonidos, de los mismos significados. A los niños les encanta escuchar una y mil veces exactamente la misma historia. No se cansan del mismo cuento leído por el mismo adulto —que ya se lo sabe también de memoria— y cuando advierten alguna modificación en las palabras rituales, cuando el adulto se atreve a improvisar o se equivoca e introduce algún pequeño cambio, alguna variante en la repetición sostenida, los niños protestan.

Los fundamentos

La tarea de la investigación tiene que dirigirse entonces a la búsqueda de los orígenes de esta generalidad. Si, no obstante la increíble variedad de los públicos que reciben hoy en día las señales de los medios masivos, los mensajes parecen provenir de un molde único, es necesario establecer en dónde reside la posibilidad de su universalidad.

La respuesta no puede reducirse a explicar la repetición por la repetición misma. La sola estrategia de la iteración no conseguirá que *cualquier* mensaje, repetido hasta la náusea, termine por “gustar” o por formar parte de las opiniones de los públicos. Hace falta otro elemento; hace falta que, antes de repetirse, el mensaje transmita cierto tipo de contenidos. Contenidos universales en sí mismos, configuradores de lo humano, más allá de la época en que se transmiten.

El desarrollo de esta investigación me ha conducido a vincular la cultura de masas con un sedimento anterior a su propia invención. Además de encontrar todos los horrores que cualquier observador lúcido encuentra en su producción y su consumo, he querido encontrar en ella la presencia de organizaciones discursivas alternas, capaces de contradecir el orden establecido y cargadas de ideas utópicas. Tan alternas y tan utópicas como nuestros permanentes —por insatisfechos— deseos de riqueza, felicidad, justicia, libertad y amor.

El lenguaje, el arte, el conocimiento, la cultura, se construyen sin duda alrededor del deseo. Porque nos embarga una terrible sensación de despojo: somos los expulsados del paraíso. Capaces de soñar con mundos perfectos, donde nada falta, donde tenemos todo. Donde no hay dolor ni muerte. Separación ni ausencia. Capaces de soñar mundos

intermedios, donde nada nos es dado, pero podemos buscar y encontrar lo que nos hace falta. Capaces en fin de soñar mundos siniestros, donde todo está al revés. La imaginación, hija del deseo, nos acompaña en la interminable batalla contra el destino, en el interminable enfrentamiento contra el azar. La imaginación, constructora de mundos, se ha tenido que convertir en el tema de esta investigación, y no podía dejar afuera de sus pulsiones humanas a la cultura de masas. ¿De dónde saca la cultura de masas sus historias? ¿Y cómo consigue, pues, que la gente, habiéndolas visto antes, las vuelva a ver? ¿Cómo consigue que los video-centros estén llenos, que la producción anual de películas se incremente año con año, que siempre haya un nuevo drama en cartelera, que la siguiente telenovela vuelva a tener un gran auditorio?

Freud, al plantear otra faceta de la misma cuestión, reflexionaba que la historia contada, por ejemplo, en *El Rey Lear*, tiene mucho sentido común.³ Hay por lo menos dos enseñanzas ahí que vale la pena tomar en cuenta. La primera: uno no debe repartir su herencia antes de haber muerto. La segunda: en lo que a sentimientos se refiere, es sensato no confiar de manera total en las demostraciones externas. Muy bien, dice Freud; pero esas dos enseñanzas por sí solas no explican la enorme fuerza que tiene esta historia. No explican por qué esta historia nos sobrecoge y conmueve tantos siglos después de que fue escrita.

Para entender ese porqué hay que profundizar. Hay que buscar más allá de las estructuras aparentes. Hay, entonces, un más allá. Algo que queda irresuelto con las explicaciones inmediatas. Las historias que se cuentan a través de los medios se repiten porque nos conciernen de una manera especial: dicen de nuestro deseo. ¿De qué manera? Freud habla aquí de la forma en que se constituyen los mitos: de la necesidad de sobreponerse a la fuerza invencible del azar y del destino. La cultura, la imaginación, productoras de historias, están regidas por el deseo de transformar las leyes ineluctables; toman fuerza de ese deseo, esa oposición a la fuerza compulsiva de la muerte, de la escasez, de la soledad.

El planteamiento principal de este trabajo sostiene que los mensajes de la cultura de masas están fundados en tradiciones mucho más antiguas que la propia cultura de masas. Es en los mitos donde se asientan las estructuras de las historias que se repiten sin cesar en la literatura.

³Cf. Freud, 1956.

Nuestra tarea tiene que ver, sobre todo, con la necesidad de recuperar esos fundamentos —los mitos— sin perder de vista la configuración actual de la cultura de masas.

Los hábitos metafóricos

Para dilucidar “científicamente” los lazos que se establecen entre una tradición mítica muy antigua y la actual cultura de masas no era suficiente con entregarnos a una intuición refrendada por cierta aptitud para ver teucros y argivos en cualquier partido de fútbol americano. Aunque García Gual resume esta intuición en un simple enunciado (“la mitología griega es nuestra mitología familiar”),⁴ hacía falta probar la presencia de los mitos en los mensajes de la cultura de masas.

Desde luego, la magnitud de la tarea me obligó a elegir un ejemplo que pudiera ser ilustrativo, aunque como todos los ejemplos corriera el riesgo de ser simplemente una casualidad cuya existencia no confirma nada. Todo el impulso teórico-metodológico está dado por unas cuantas ideas que se pueden resumir en otros tantos enunciados:

1) El mito despliega ambivalentemente las reglas y valores que organizan la cultura y “es un modo de presentar las contradicciones, las elecciones igualmente imposibles e insatisfactorias”.⁵

2) Por medio de mitos, las comunidades exponen puntos de vista, discuten y llegan a acuerdos.

3) Los mecanismos míticos no son solamente “ideológicos”, sino también y de manera muy importante “utópicos”.

4) Buscan y exploran soluciones (inclusive imposibles) a los problemas humanos, y de esa manera nos confrontan con los órdenes que quieren someter todas las conductas, todos los pensamientos y todos los lenguajes a una sola regla.

5) El mito “expresa la tensión que existe entre una jerarquía y su alternativa, en lugar de ser una clara y unívoca representación de un orden social o económico”.⁶

⁴García Gual, 1992:47.

⁵Greimas, 1971:321.

⁶Liszka, 1989:164.

6) Los mitos provocan reglas alternativas y las ponen en acto en el espacio imaginativo del relato. Sus reglas son las del deseo y, por lo tanto, sus escenarios son ilimitados.⁷

El ejemplo elegido para demostrar estas "hipótesis" está tomado del cine; pero la investigación propone un modelo de análisis que podría ser aplicado a otros mensajes narrativos, puesto que el nexo estructural entre el mito y la literatura que se transmite por los *media* es precisamente el relato.

Es muy probable, finalmente, que el ímpetu investigativo haya estado siempre marcado por mi vocación personal: la de narrar. Tal vez la buena enseñanza de esta tesis de maestría tenga que ser la de decir adiós a la academia: he aquí mi último intento por encontrar verdades verdaderas. De ahora en adelante, en lugar de tratar de dilucidar las reglas del mito, me someteré a sus leyes. Mi búsqueda es la ficción y este trabajo tal vez tenga más de ficción que de realidad, más de *mitos* que de *logos*.

En esa búsqueda y en este hallazgo ha sido fundamental la presencia de una enorme cantidad de personajes —algunos de ellos también míticos— a quienes tengo que agradecer la luz y la sombra, el sueño y la vigilia, las certezas y las contradicciones. No voy a mencionarlos a todos; queden en su representación mis interlocutores más agudos:

Carlos Amador Bedolla, Salvador Mendiola, Sara Sefchovich y Marta Lamas.

⁷Janevay, 1973.

PLANTEAMIENTO GENERAL

La iluminación comprensiva del mundo de las cosas es obra del mito (Kolakowski, 1975:50).

En el principio era la integración.¹ Y luego vino esa necesidad de someter el caos a la autoridad racional del orden. Perdimos la dimensión de lo sagrado y nos quedó un mundo material, relativamente manejable, relativamente estable, relativamente comprensible. Un mundo sin dioses, sin magia, sin fines. El hombre solo, ante sus propios ojos, dispuesto a contemplarse sin ilusiones, en un escepticismo fundamentado. La racionalidad tiene sus encantos, no cabe la menor duda. Entre ellos, el de hacernos creer autosuficientes. Y el de introducir un camino para pensar que parece ser la única vía válida hacia el conocimiento.

Deslumbrados ante la propuesta de una forma única e infalible para obtener la verdad despreciamos cualquier otra voluntad de conocimiento por supersticiosa, infundada, contraria a la razón. No nos detenemos a examinarla. El conjunto de datos obtenido a partir de métodos distintos de los racionales nos interesa, cuando mucho, como una curiosidad.

Y sin embargo, coexistimos con ese conocimiento y lo utilizamos tal vez con mayor seguridad y fluidez de las que nos permite ejercer el conocimiento estricta y rigurosamente racional. Mantenemos una profunda comunicación con saberes distintos. Simplemente, olvidamos que son saberes y que son distintos. Hace falta negarse a examinar el mundo en su totalidad para poder sobrevivir en un mundo que avanza implacablemente en su labor desacralizadora.

Así, vamos preservando ámbitos personales o comunitarios de irracionalidad donde lo que manda es la intuición, la corazonada, los sentimientos, la pasión, los deseos, los sueños. Ámbitos que parecen cerrarse a la comprensión y, sin embargo, rinden sus frutos y nos reconcilian con la vida. Ámbitos donde volvemos a integrar el caos. Donde no nos

¹"Mito y lenguaje, en cuanto protoformas simbólicas, constituyen el círculo mágico ('magic circle') y medio plástico ('plastic medium') de la experiencia primaria. Pero lo que en principio aparece como un todo indiferenciado —mito-lenguaje— acabará diferenciándose posteriormente por obra y gracia de la misma capacidad simbólica humana. Y así el *lenguaje*, que nace entremezclado con el mito, se diferenciará de éste por propio dinamismo en un proceso de superación o progresión lógica" Orúz-Osés, 1976:22.

proponemos como los testigos universales, como los jueces imparciales. Puertas que nos permiten atisbar la posibilidad de pertenecer a algo más grande, duradero y poderoso que nuestro escuálido ego.

De esas convicciones está hecho el arte. De nuestro deseo de volar y no morir y ser amados sin límites. De la posibilidad de imaginar que existe un conocimiento distinto del que es lógica o empíricamente verificable, y que es, sin embargo un conocimiento con sentido pleno. Y un conocimiento, sobre todo, que dona sentido.

¡A desmitificar!

No es fácil entender cómo lograron establecerse con tanta nitidez las fronteras entre las dos formas de conocimiento. Tal vez el principio de la distinción entre mito y logos tiene que situarse en el origen mismo de la cultura de Occidente:

Es imposible abordar sin titubeos el problema del mito griego. Tan sólo en Grecia el mito inspiró y guió tanto la poesía épica, la tragedia y la comedia como las artes plásticas; pero asimismo es la cultura griega la única en la que se sometió al mito a un largo y penetrante análisis, del cual salió radicalmente "desmitificado". El nacimiento del racionalismo jónico coincide con una crítica cada vez más corrosiva de la mitología "clásica", tal como se encontraba expresada en las obras de Homero y de Hesíodo. Si en todas las lenguas indoeuropeas el vocablo "mito" denota una "ficción", es porque los griegos lo proclamaron así hace ya veinticinco siglos (Eliade, 1981:156).

La primera sorpresa ante los griegos es la de imaginar que el pensamiento racional es un producto reciente en la historia; que no hemos sido ni siempre ni naturalmente "racionales", en el sentido que tal palabra tiene para la ciencia moderna:

En un principio, *mito* y *logos* no se oponen [...] Poco a poco, el logos se va transformando —pasa de mera representación a concepto. Una serie de transformaciones sirvieron de condición de posibilidad para esta mutación. En primer lugar, el descubrimiento de la escritura [...]. En segundo lugar, la invención de la moneda acuñada [...]. Finalmente, las técnicas geométricas y astronómicas, importadas de Egipto y Babilonia (Morey, 1981:18-19).

La separación entre mito y logos tiene que ver, entonces, con la aparición de la filosofía y la incorporación de la escritura fonético alfabética

a la cultura, revolución que da origen al mundo occidental y modifica sustancialmente los hábitos de pensamiento:²

[L]os inicios de la filosofía griega estuvieron relacionados con la estructuración del pensamiento originada por la escritura [...] los cambios hasta la fecha clasificados como evoluciones de la magia a la ciencia; del llamado estado de conciencia "prelógico" a uno cada vez más "racional"; o del pensamiento "salvaje" de Lévi-Strauss al pensamiento domesticado, pueden explicarse de manera más escueta y coherente como cambios de la oralidad a diversos estados del conocimiento de la escritura (Ong, 1987:35-36).

Sin embargo, la presencia de lo irracional no podía ser desterrada del mundo de lo humano, de la misma manera en que la "escritura nunca puede prescindir de la oralidad" (Ong, 1987:17), seguramente porque la matriz histórica del logos y la del mito son una y la misma. El divorcio entre las dos manifestaciones de los saberes humanos es un acontecimiento del pensar: "[...] el mundo profano *en su totalidad*, el Cosmos completamente desacralizado, es un descubrimiento reciente del espíritu humano" (Eliade, 1979:20).

Es muy probable que los rendimientos de tal separación signifiquen, finalmente, el desarrollo y el progreso de lo que actualmente conocemos como la civilización occidental: aviones, fisión nuclear, microscopios atómicos, comunicación por satélites, fibras sintéticas, ciudades superpobladas y todo lo demás. También tienen que ver con la posibilidad de pensar ideas tales como la justicia, la democracia, la igualdad, la humanidad, la posteridad, etcétera. Sin embargo, no es conveniente olvidar los orígenes comunes de las dos entidades divorciadas, mito y logos:

Occidente hoy ya no puede considerar su pensamiento como el pensamiento, ni saludar en la aurora de la filosofía griega el nacimiento del sol de la Razón. [...] Las cosmologías de los filósofos reinterpretan y prolongan los mitos cosmogónicos (Vernant, 1973:335-6).

No se puede negar que esta revolución intelectual es portadora de una posibilidad de conocimiento y de interpretación del mundo que son

²Son varios los autores que coinciden en esta idea: "Gracias a la cultura, un universo religioso desacralizado y una mitología desmitificada han formado y nutrido la civilización occidental [...] Se trata de la victoria del libro sobre la tradición oral, del documento —sobre todo del documento escrito— sobre una experiencia vivida que no disponía mas que de los medios de la expresión preliteraria" (Eliade, 1981:165); "... el poeta homérico [es] identificado en la tradición griega como el autor de la primera manifestación de la actividad racional, como heraldo inicial y decisivo de una razón que, para ser ella misma, debe conocer ya perfectamente el arte de escribir, el arte de componer con los signos de la escritura" (Detienne, 1985:39).

completamente nuevas. La cosmología jónica “no solamente modifica su lenguaje; cambia de contenido. En lugar de narrar los nacimientos sucesivos, define los primeros principios constitutivos del ser. De relato histórico, se transforma en un sistema que expone la estructura profunda de lo real” (Vernant, 1973:342). De esta manera, empieza a alejarse de su punto de partida y sienta las bases del pensamiento racional. Mientras que en el mito, los diversos mundos de la naturaleza, del hombre y de los dioses estaban confundidos en la ambigüedad, la filosofía especifica claramente las fronteras entre ellos y evita la confusión. A través de la filosofía, “las nociones de humano, de natural, de divino, mejor distinguidas, se definen y se elaboran recíprocamente (Vernant, 1973:334).

Desde luego, tal transformación en el pensamiento y en la concepción del mundo modificará, a su vez, las circunstancias del mito. De haber sido la forma de conocimiento privilegiada, comienza a considerarse una forma de no-conocimiento; un sistema de pensamiento del que se debe desconfiar, una proposición mentirosa, falsificadora, ocultadora de la realidad:

[La idea de] que los mitos divinos presentados por los poetas no pueden ser verdaderos, prevaleció al principio entre las élites intelectuales griegas y, finalmente, después de la victoria del cristianismo, en todo el mundo grecorromano (Eliade, 1981:157).

Entonces empiezan a establecerse los mecanismos lógicos que permitirán, de ahí en adelante, realizar esa distinción fundamental. La principal característica del mito, en oposición al pensamiento racional, es la incoherencia, la falta de “principio de la realidad”. En el mito, los sucesos adquieren dimensiones inexplicables desde la experiencia cotidiana.

[... A] partir de Jenófanes (hacia 565-470) [...] los griegos fueron vaciando progresivamente al *mythos* de todo valor religioso o metafísico [...]; *mythos* terminó por significar todo “lo que no puede existir en la realidad” (Eliade, 1981:7-8).

Esta integración del logos implicaba, pues, un proceso de desvalorización paulatina y sistemática del mito. La incongruencia, la incoherencia, la falta de sentido lógico, van convirtiéndose en criterios que sirven para descalificar todas aquellas formas culturales cuya estructuración no descansa en la racionalidad. El progreso del hombre comienza a medirse por la manera en que controla sus mitos y por su capacidad para entender el campo de la actividad racional.

Es probable, pues, que el pensamiento occidental fuese inaugurado con esta prevención contra el mito. Pero, aún después de que se han separado por la lógica, mito y pensamiento racional coexisten durante varios siglos en una virtual armonía; hasta que la irrupción de la modernidad vuelve a decretar, de una manera que parece definitiva, la necesidad de señalar claramente los límites entre los dos dominios.

El siglo XIX ve nacer en Europa toda una confrontación con el mundo de lo irracional; el mundo de las imágenes, de los símbolos, de los sueños, le resulta incómodo a una reflexión cada día más segura de su legitimidad. Tal reflexión se organiza en un discurso cuya finalidad es la de establecer una clara distinción entre el pensamiento "serio, académico, científico, lógico, racional", y el pensamiento "salvaje":

Dos grandes posiciones dominan las discusiones teóricas que se plantearon [al respecto] durante la segunda mitad del siglo XIX [...] la escuela de mitología comparada [...] y la escuela antropológica [...]. Ambas están de acuerdo en cuanto a la urgencia de dar cuenta de una palabra tan loca; su única divergencia se refiere a la manera de justificar la presencia de fines demenciales en el discurso del mito (Detienne, 1985:19).

Tal parece que la orientación principal de estas corrientes de pensamiento tiene que ver con su necesidad de explicar el elemento estúpido, salvaje y absurdo de los mitos, portadores de un mensaje incomprensible para el pensamiento científico de la época. La distinción entre la forma de conocimiento que es válida y universal, y las formas inválidas, comienza a imponer sus reglas; esas reglas son, sobre todo, mecanismos de exclusión pues el pensamiento occidental "tiene por tradición constante devaluar ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación, 'maestra de error y falsedad'" (Detienne, 1985:17).

El proyecto científico quiere estudiar los mitos, reconocerlos entre el conjunto de las manifestaciones de la cultura que le son afines, y aplicarles el saber antropológico, sociológico y lingüístico para identificar su procedencia. Se supone que un mito, como manifestación "del espíritu humano en reacción a ciertos hechos", refleja el estado intelectual del pueblo que lo ha imaginado. La mitología de los salvajes es un producto grosero del espíritu humano primitivo que empieza a explicarse por "un estado de la sociedad y de la inteligencia humana en el que hechos que nos parecen irracionales y extraordinarios se aceptan como acontecimientos normales y evidencias inmediatas" (Detienne, 1985:24).

Pero además de proporcionar esa medida indiscutible de “civilización” y de “barbarie”, el reconocimiento de los mitos permite realizar una labor de depuración; no basta con caracterizarlos, clasificarlos y estudiarlos: hace falta eliminarlos de “la historia verdadera”, en vista de que tales cuentos no toleran la prueba de los hechos. Existe una urgencia por señalar los límites que contienen lo Verdadero, para limpiarlo de todo aquello que resulta falso, mentiroso, ilusorio.

Fontenelle y Lafitau [...] dos caminos que la antropología naciente del siglo XIX no ha conservado por azar, sino porque ambos deciden la exclusión de la mitología, que la razón reconoce culpable de error y de ignorancia [...]. Todo lo que parece contaminado por la enfermedad de un lenguaje usurpador es condenado, eliminado del pensamiento, reconocido como ficticio y reducido a la nada. Los pueblos más racionales quedan limpios de la sospecha de haber imaginado tantas historias indecentes e inmorales (Deüenne, 1985:17).

Esta tendencia lógica, científica y racionalista de la modernidad se expresa en diversos ámbitos del desarrollo del discurso sobre el conocimiento. Puede catalogarse dentro del más estricto racionalismo positivista, empirista. El prejuicio contra el mito libra su batalla en nombre de las posibilidades de concebir el mundo de la realidad sin los soportes engañosos de la sobrenaturaleza, de la religión y de la magia; asegura que la mirada materialista nos entrega una imagen completa, indiscutible, comprobable y medible de aquello que el hombre requiere conocer para dominar, transformar y consumir la biósfera:

[... L]a razón [...] no duda ni por un instante de que la barbarie, aun la excesiva, sea un estado de ignorancia y de que el bárbaro es el que todavía no habla la lengua de la razón. [...] Para explicar el curso de las cosas y entregarse así a una actividad filosófica [...] los hombres recurren a las historias, inventan las fábulas. Pero cuanto más ignorante se es, más prodigios se ven (Deüenne, 1985:15).

La forma en que hemos heredado y compartimos esta tendencia del pensar nos obliga a suponer que no hay ningún conocimiento válido que pueda provenir del mito. Ante los mitos, la actitud congruente es la exclusión. El corte establecido es preciso: la racionalidad permite distinguir el conocimiento obtenido por el método experimental, de todo aquello que nos entrega la tradición, pero que no tiene una sanción “científica” y, por lo tanto, es incapaz de someterse a la prueba de la evidencia.

Pero la prevención contra el mito no es solamente positivista. También puede situarse en el lado de la reflexión crítica —esa que Foucault denomina (de una manera un tanto irónica) “marxismo académico”—,

y entonces la reserva ante el mito se edifica sobre el concepto de "ideología": se considera que existen formas falsas, erróneas, de concebir la realidad; formas que distorsionan el camino a través del cual puede ser conducido el hombre hacia la Verdad.

En sus diversos ropajes, esta tendencia es identificable con una creencia común —una creencia formal, estructurante, más que una serie de contenidos—: la de que existe una forma correcta, adecuada, verdadera, de aprehender la realidad (y por lo tanto, múltiples formas equivocadas, fallidas o mentirosas); en resumen, un punto de vista científico autoritario, fundado "metodológicamente", que nos entrega no más realidad, no una realidad más fina, más completa o más manejable; ni siquiera una realidad mejor elaborada, sino precisa y justamente la realidad. Un punto de partida capaz de arrancar a la materia y a las relaciones sociales su más íntimo secreto. Secreto que es uno y el mismo para todos los tiempos y para todas las circunstancias; significado unidireccional cuya realidad se manifiesta en la eficacia de la técnica tanto como en la misión histórica de la clase portadora de la "razón científica".

Esta tendencia es absolutizadora y pretende suprimir el mito, de la misma manera en que se supone poseedora de la manera adecuada de pensar, en contraste con el mundo de la irracionalidad y el salvajismo, mundo que la ciencia acaba de descubrir y que le aterra:

El antropólogo es un hombre de fronteras [...]. Antes de Tylor había ya una amplia zona fronteriza entre las naciones más avanzadas y las razas inferiores, tan amplia como la distancia que las civilizaciones descaban entre ellas y los salvajes. Tylor la redujo [...]; si bien ya no podemos sentir el mito a la manera de nuestros antepasados, por lo menos podemos analizarlo [...] cuanto más cerca estamos del país de los mitos, mejor podemos vigilarlo, guardar la frontera [...]. "La etnografía [...] tiene que exponer a la luz del día lo que la grosera civilización de la antigüedad ha hecho pasar a nuestras sociedades bajo la forma de supersticiones deplorables, y condenar a esas supersticiones a una destrucción segura" [...]. La etnografía tiene una función de vigilancia y el mejor observatorio para ello es una frontera pues permite controlar las infiltraciones, reconocer lo que ha pasado de un campo al otro y denunciarlo para destruirlo totalmente. Deber grave en el cual el antropólogo asume una verdadera labor de policía de costumbres (E. B. Tylor: *La Civilisation primitive*, Brunet y Barbier, I-II, París, 1875, cit. por Detienne, 1985:31.)

Esta propuesta de Verdad descalifica, de entrada, todas las interpretaciones alternativas que no se sujeten a sus leyes. De esta manera, instituye una versión unívoca de los acontecimientos "reales" cuya portadora es aquella entidad social que se define negativamente a partir de la distancia que establece con los "otros": los salvajes, los locos, las mujeres,

los niños. Desde ese punto de vista (el del adulto, blanco, heterosexual, varón, cuerdo, propietario), desconoce la legitimidad del mito; lo considera una forma de pensamiento errada, falsificadora; en el mejor de los casos, folklórica. En el peor, prescindible:

Indecente, grosero, infame, abominable, absurdo: el vocabulario del escándalo no es gratuito, sino que convoca a todos los fantasmas de la alteridad. Los primitivos, las razas inferiores, los pueblos de la Naturaleza, el lenguaje de los orígenes, el salvajismo, la infancia, la demencia son otras tantas tierras de exilio, de mundos suprimidos, de figuras de la exclusión (Detienne, 1985:32).

Al mismo tiempo, hace sentir la amenaza de un peligro en la existencia de los mitos. El mito engaña: hay que desmitificar. Hay que quitar los velos que nos ocultan los significados verdaderos del acontecer natural y humano. Hay que limpiar la mirada humana de las manchas que empañan y deforman el cristal inefable de la racionalidad.

El lugar del mito

Este trabajo duda de la validez de tal tendencia. Busca ubicar al mito en un sitio más adecuado. Arranca, entonces, de una inquietud que se pregunta por la función del mito, por su incidencia en la vida social, por su peso, su importancia, su evolución, su capacidad para mostrarse y ocultarse, para integrar fenómenos comunicativos, para configurar una buena parte del discurso cultural que la humanidad ha desarrollado, tanto en el pasado como en la actualidad. Se pregunta también por las consecuencias de la desacralización y por la búsqueda inevitable de lo sagrado.

En particular, esta investigación se pregunta por la forma en que el mito se inserta en el conjunto de los mensajes de los medios de comunicación de masas.

La presencia del mito es tan clara y palpable como la alarma de quienes tratan de "desenmascararlo", abriéndonos los ojos y salvándonos de sus males. El mito forma parte de las manifestaciones culturales de todos los grupos humanos —desde los más "salvajes" hasta los más "civilizados". Mircea Eliade afirma:

El pensar simbólico no es exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva (Eliade, 1979:12).

y más adelante:

La desacralización ininterrumpida del hombre moderno ha alterado el contenido de su vida espiritual, pero no ha roto las matrices de su imaginación: un enorme residuo mitológico perdura en zonas mal controladas (Eliade, 1979:18).

A pesar de encontrarnos en una época que quiere estar cada día más bajo el control del racionalismo, el mito sigue pesando y mostrándose en muchos de los ámbitos de la vida social. La reflexión moderna no ha podido expulsarlo y esta supervivencia del mito (a pesar de la creciente desacralización y el creciente control) puede explicarse, en primer lugar, desde la afirmación de que sus funciones no han podido ser suplidas por el pensamiento lógico-científico. El esfuerzo racionalista ha dado como resultado, a la larga, un mundo empobrecido:

Desgraciadamente, en nuestra lengua la palabra "mito" se ha convertido en sinónimo de ficción. Esto se debe a que ha quedado asociada a una serie de tradiciones en las que no creemos. Es preciso volver al significado original: el de historia sagrada [...]. El mito, separado de la realidad, puede continuar existiendo sólo en una sociedad que esté ella misma divorciada de la realidad, una sociedad con reservas de riqueza suficientes para mantener una *intelligentia* exenta de las tareas materiales inmediatas, y libre para dedicar todas sus energías al juego intelectual, a la poesía y a las letras en general. [...] Cuando un mito alcanza este estadio, puede decirse que está ya destruido (Hocart, 1975:34-35).

Existe un ancho y profundo espacio de las relaciones sociales que la intencionalidad instrumental no alcanza ni siquiera a tocar (por lo cual, en algunas ocasiones, se conforma con ignorar que tal espacio existe). Por ejemplo:

En sus primeros esfuerzos por lograr uniformidad en el objeto y métodos, el conductista comenzó por plantear el problema de la psicología, barriendo con todas las concepciones medievales y desterrando de su vocabulario científico todos los términos subjetivos, como sensación, percepción, imagen, deseo, intención e inclusive pensamiento y emoción según los define el subjetivismo [...]. Limitémonos a lo observable, y formulemos leyes sólo relativas a estas cosas (Watson, 1976:23).

Precisamente, un intento provisional por caracterizar el mito lo relaciona con el espacio de la vida emocional, aquel que contiene los sentimientos, las pasiones, el deseo, la imaginación, los afectos, los sueños. Un *espacio* que se resiste a las explicaciones lógicas, que permanece hermético ante la taxinomia de los análisis racionalistas. Este ámbito de la existencia —cuya importancia no hace falta destacar— que no encuentra una interpretación convincente en el pensamiento científico convencional, busca incesantemente su expresión en el mito, en el símbolo, en las imágenes:

Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser (Eliade, 1979:12).

En esta reflexión, el mito deja de ser simplemente una forma mentirosa y deformante de entender la realidad y adquiere un estatuto mucho más legítimo: los mitos son formas de conocimiento; reflexiones que nos permiten penetrar en el mundo de lo pasional y encontrar el sentido de los deseos, de los sentimientos, de los sueños:

[... El] mito designa [...] una "historia verdadera" [...] de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa (Eliade, 1981:7).

En efecto, mitos, imágenes y símbolos organizan, orientan la vida emocional de los hombres. Los mitos revelan que el mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia, y que esa historia es significativa, preciosa y ejemplar.

¿Cómo, si no fuera a través de los mitos, podríamos entender nuestras relaciones más personales? Los mitos proporcionan "modelos a la conducta humana" y confieren "por eso mismo significación y valor a la existencia" (Eliade, 1981:8). Según Eliade, en las sociedades arcaicas los mitos "fundamentan y justifican todo el comportamiento y la actividad del hombre" (Eliade, 1981:11).

Pero también en las sociedades modernas, los mitos ordenan el flujo caótico de nuestros sentimientos, le dan una dirección, una explicación, una manera de insertarse en las prácticas de la existencia concreta. Los sentimientos dejan de ser preguntas incómodas dirigidas hacia la interioridad, y aparecen en el exterior, convertidos en rituales que llenan de significado la realización de nuestros acontecimientos personales.

Los ritos descubren nuestra vocación por lo sagrado; la necesidad de investir cada uno de nuestros actos de sentido y de superar nuestra condición aislada, finita, insignificante. Por medio de los mitos y los rituales, cada gesto de nuestra inserción en la colectividad nos comunica con el todo; cada marca de nuestro paso por la vida adquiere una codificación que la integra a la realidad de la vida comunitaria.

Nacer ya no es solamente entregarse con elemental autonomía a una condición biológica; aprender a hablar no tiene que ver nada más con un proceso necesario de socialización; ingresar a la adolescencia no se agota en la potencialidad reproductiva. Cada uno de esos momentos

está vinculado con el universo de la significación que configura nuestra pertenencia a una cultura, a una tradición, a un imaginario colectivo.

De esa manera, los ceremoniales señalan y establecen nuestros lazos comunitarios en los gestos y las palabras que, repetidos miles de veces, santifican nuestras biografías en cada uno de sus pasos decisivos.

La ceremonia y la fiesta no sólo celebran; sobre todo, permiten recuperar el significado de lo inefablemente humano; la dimensión de lo sublime. Por ejemplo, el matrimonio de una pareja deja de ser la reunión de dos individualidades y se convierte en la conjunción de los astros, en la fusión indisoluble del cielo y de la tierra. Se vuelve, por la repetición, el suceso interminable de todos y cada uno de los matrimonios humanos. No se casa un hombre con una mujer: se casan el hombre y la mujer; lo femenino y lo masculino; los dos principios fundamentales. Y ese acto se vuelve sagrado en el momento en que la ceremonia y el mito ponen en contacto las particularidades específicas de dos personas con el portentoso significado social de la unidad: con todos los hombres y todas las mujeres, con todos los matrimonios del mundo y de la historia, con la plenitud de la naturaleza, y con los dioses.

Es mediante los mitos que conocemos las palabras adecuadas para escenificar los rituales biográficos y geográficos del amor, de la amistad, del compromiso individual en el seno de la colectividad; ritos iniciáticos, funerarios, ritos de la reproducción; ritos que nos sitúan en el contexto de la patria, de la infancia, del grupo, de la territorialidad.³ Rituales que constituyen una esencia, una herencia cultural, una forma de pertenencia, una búsqueda de la identidad. Rituales imprescindibles de la ubicación social que se nos vuelven escenas familiares desde el momento en que ingresamos a la socialidad:

[E]l mito [...] no es un cuento para pasar el rato, ni una profunda pero puramente disquisitiva especulación sobre los fenómenos de la naturaleza [...] guarda relación

³El mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas [...] expresa, realza y codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone; garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre [...] es [...] una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; no es en modo alguno una teoría abstracta o un desfile de imágenes, sino una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica [...] expresión de una realidad original, mayor y más llena de sentido que la actual, y que determina la vida inmediata, las actividades y los destinos de la humanidad. El conocimiento que el hombre tiene de esta realidad le revela el sentido de los ritos y de los preceptos de orden moral, al mismo tiempo que el modo de cumplirlos (Malinowski, cit. por Eliade, 1981:26-27).

con los asuntos serios de la vida [...] El mito en sí confiere, o ayuda a conferir, el objeto del deseo humano: la vida (Hocart, 1975:22-23).

El mito se convierte, entonces, en el modelo ejemplar de los ritos y de todas las actividades humanas significativas: "el mito se refiere siempre a una 'creación', cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o como un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado; es ésta la razón de que los mitos constituyan los paradigmas de todo acto humano significativo [...]; al conocer el mito se conoce el 'origen' de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad; no se trata de un conocimiento 'exterior', 'abstracto', sino de un conocimiento que se 'vive' ritualmente, ya al narrar ceremonialmente el mito, ya al efectuar el ritual para el que sirve de justificación" Eliade, 1981:25).

Su presencia no puede depender de la lógica formal ni de los métodos de prueba con que se descifra la naturaleza. Su eficacia no tiene que ver con sus efectos sobre la materialidad. Su estructuración se verifica de otra manera; no responde a las leyes ni de la cotidianidad ni de la naturaleza. Puede decirse que hay un tiempo del mito, distinto del tiempo de los fenómenos físicos, cuya integración se realiza en una continua relación con la realidad:

[A] "vivir" los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo "sagrado", a la vez primordial e indefinidamente recuperable (Eliade, 1981:24).

De esa manera, el tiempo mítico descubre a la vez la aspiración utópica a una vida mejor y la fe en la realidad de tal mundo, concebido ahora, pero materializable tan sólo en el futuro y en el pasado; un mundo donde no existe la contingencia ni la necesidad, donde no hay enfermedades ni escasez, explotación ni violencia; donde todos los deseos son satisfechos y los hombres pueden ser felices sin interrupción.⁴ El tiempo mítico gufa el curso de la ensoñación anticipadora que promete paraísos (tanto en la religión como en la ciencia-ficción, tanto en el futuro tecnológico como en el triunfo revolucionario de la clase señalada por el dedo de la historia):

⁴La mitología participa de una manera de hacer el mundo [...]; es un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse (Barthes, 1980:253).

En efecto, los mitos de muchos pueblos hacen alusión a una época muy lejana en la que los hombres no conocían ni la muerte ni el trabajo ni el sufrimiento, y tenían al alcance de la mano abundante alimento (Eliade, 1982:87).

Es esa concepción mítica del tiempo la que permite proyectar el esfuerzo personal o comunitario hacia metas que trascienden la duración limitada de la vida individual. Es el tiempo mítico el que permite sembrar lo que no habrá de cosecharse antes de que el sembrador esté muerto; el que permite construir algo que habrá de durar "para siempre"; es ese conocimiento de lo humano lo que le da sentido a la acción dirigida hacia los otros, hacia los que aún no han nacido. Y el pensamiento que nos deja sentir que somos parte de un solo esfuerzo, de una sola acción, fragmentarios, interrumpidos y siempre provisionales; acción y esfuerzo que, sin embargo, se integran en el universo del sentido. Una sola acción y un solo esfuerzo que nos identifican con todos aquellos que se hayan llamado hombres, con todos aquellos que habrán de llamarse hombres, a lo largo de toda la historia.

Por ese manejo del tiempo es que, en las sociedades que no coleccionan el pasado en documentos (es decir, que no tienen un planteamiento histórico "científico y metodológico"), el mito reconstruye y rectifica el pasado. El tiempo del mito se parece al tiempo de la memoria: siempre proporciona una segunda oportunidad. Para el mito, no hay error que no tenga enmienda; no hay dolor que no tenga recompensa; no hay derrota que no tenga victoria. El contenido de lo histórico no corresponde, en el mundo mítico, necesariamente con los hechos. Los hechos son moldeables; los datos, modificables. La memoria responde más a las necesidades del presente, de la realidad específica de quien la narra, que a esa organización abstracta de los acontecimientos pasados como hechos definitivos:

El hombre arcaico [...] intenta oponerse, por todos los medios a su alcance, a la historia considerada como una sucesión de acontecimientos irreversibles, imprevisibles y de valor autónomo. Niégase a aceptarla y a valorarla como tal, como historia, sin conseguir, no obstante, conjurarla siempre [...] Por eso sería interesante saber cómo soportaba esa "historia" el hombre arcaico; es decir, como sufría las calamidades, la mala suerte y los "padecimientos" que tocaban a cada individuo y a cada colectividad (Eliade, 1982:89).

Según Barthes, "el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción. El mundo entra al lenguaje como una relación dialéctica de

actividades, de actos humanos; sale del mito como un cuadro armonioso de esencias" (Barthes, 1980:238).

Para entender desde qué perspectiva puede hablarse del mito como una forma de acceso al conocimiento, hace falta señalar otra de sus características estructurales. El mito no apunta hacia el conocimiento de lo cuantitativo y medible. Es por ello que se despliega en campos equivalentes y plurales de desarrollos multívocos. El saber del mito no es unitario ni definitivo; no es teórico ni se somete a planteamientos lógicos formales. Su estructura se parece más a la estructura del lenguaje que a la de las matemáticas:

Una teoría del mito se presenta, desde el principio, cargada de grandes dificultades. El mito, en su verdadero sentido y esencia no es teórico; desafía nuestras categorías fundamentales del pensamiento. Su lógica, si tiene alguna, es inconmensurable con todas nuestras concepciones de la verdad empírica o científica (Cassirer, 1945:115).

El origen de esta estructuración tiene que ver, de manera fundamental, con el campo cognoscitivo de donde proviene el mito:

No es la naturaleza sino la sociedad el verdadero modelo del mito. Todos sus motivos fundamentales son proyecciones de la vida social del hombre mediante las cuales la naturaleza se convierte en la imagen del mundo social; refleja sus rasgos fundamentales, su organización y arquitectura, sus divisiones y subdivisiones (Cassirer, 1945:124).

Si queremos entender la imaginación mítica, es necesario, como dice Cassirer: "acoger las cualidades de la experiencia mítica en su 'inmediato carácter cualitativo' [...]. El mito no constituye un sistema de credos dogmáticos. Consiste, mucho más, en acciones que en meras imágenes o representaciones [...]; su principio vital es dinámico y no estático; se le puede describir, únicamente, en términos de acción" (Cfr. Cassirer, 1945:122-123).

La riqueza del mito se origina en la inmensa diversidad de los acontecimientos que se propone interpretar porque el pensamiento mítico y el científico parecen preocuparse por la misma cosa: la realidad. Pero mientras que la ciencia busca lo general y hace abstracción de los detalles que convierten cada hecho del mundo en algo único e irrepetible, el mito se concentra en el mundo como acción, fuerzas y poderes en pugna.

Los mitos en los medios

Las formas en que los medios de comunicación pueden estar determinados por los mitos parecen ser bastante enigmáticas. El mito se caracteriza por ser ese vehículo plástico y ubicuo de ciertas ideas cuya presencia en el mundo moderno hemos discutido en los parágrafos anteriores.

Al decir de Lizska, el mito es el arquetipo de toda fabulación; es fundacional no simplemente porque influya los contenidos de los mensajes, sino porque configura a los géneros que lo utilizan con una forma común; el mito es una herencia narrativa (cf. Lizska, 1989).

El análisis de las influencias míticas en los mensajes de los medios de comunicación no tiene como objetivo encontrar un significado unívoco para sus fabulaciones, sino precisamente lo contrario: señalar la significatividad de sus propuestas multívocas. Es la plasticidad, la ambigüedad del mundo mítico, lo que le da su enorme potencial comunicativo.

La presencia del mito en la cultura de masas está relacionada con una necesidad. Mitificar no es solamente fabular; se trata, sobre todo, de establecer las reglas que aseguran la comprensión de las realidades empíricas como dotadas de sentido. A partir del mito realizamos una resignificación de la realidad que permite encontrar motivos legítimos para la acción humana, en el contexto de un universo que parece negarlos persistentemente. Los mitos, juegos textuales en el tiempo, invisten el tiempo mismo de sentido, al ignorar sus características reales:

[L]a necesidad del mito [se inserta en] el deseo de suspender el tiempo físico recubriéndolo con la forma mítica del tiempo: aquella que en el fluir de las cosas no sólo permita ver la *transformación*, sino la *acumulación* o que permita creer que lo pasado, respecto de su valor, se conserva en lo duradero, que los hechos no solo son hechos, sino materiales de un mundo de valores que se puede salvar pese a la irreversibilidad de los sucesos. Todos los fundamentos en los que arraiga la conciencia mítica [...] son por lo tanto actos de afirmación de valores. (Kolakowski, 1975:14-5).

El mito despliega las reglas y los valores que organizan la cultura. Cualquier discurso que se funde en el mito abre la posibilidad de la reflexión y de la discusión, pues se refiere a las reglas que constituyen la cultura. Como veremos más adelante, los discursos fundados en el mito no se desarrollan de manera aislada, sino en series, cuyas formas presentan diferentes puntos de vista.

El mito, a partir de la enorme perspectiva que abre y de la sugestividad de su ambivalencia, genera discursos que se mueven en el tiempo,

y que concluyen con un acto de entendimiento. Según Frye, cualquier discurso que se proponga convertirse en una parte significativa de la conciencia humana hoy en día tiene que tener la amplitud de miras que tiene el mito.

ENFOQUE TEÓRICO-METODOLÓGICO

Una nota

Las maneras en que los medios de comunicación de masas se insertan en la vida social implican un conjunto bastante complejo y diverso de determinaciones. Por un lado, constituyen el resultado de ciertos avances científicos y tecnológicos; por el otro, pueden ser explicados en relación con los procesos históricos, políticos, económicos y sociales donde tienen una evidente presencia. Forman parte consustancial de la cultura donde aparecen y se desarrollan. Tienen una dimensión ética y una dimensión estética.

Por ello, cualquier elección de perspectiva debe incluir la advertencia de que su planteamiento es, en principio, parcial; sin embargo, participa de la discusión general en la que se va discerniendo, de manera provisional pero continua, su comprensión. Cada estudio se integra a la concepción social de los medios y va configurando las vías de acceso al conocimiento que pueden permitir, en última instancia, un manejo social más racional y humano de sus mensajes. Pero esa integración está condicionada por la conciencia de la parcialidad de los esfuerzos.

El punto de vista del que parte la investigación que aquí se expone quiere formar parte de la discusión actual sobre los *medios* de la manera más sistemática y precisa posible. Mi punto de arranque no desprecia las perspectivas alternas; pero las subordina por un requerimiento metódico. Concebir los medios desde esta perspectiva no significa negar que puedan ser concebidos desde otras; una perspectiva es una toma de posición y, como tal, contradice, complementa o sustituye otros puntos de vista.

Esta elección de perspectiva se fundamenta en la faceta que se considera la más pertinente, en función de los resultados a que se quiere llegar. Una investigación no toma de la realidad un objeto para estudiarlo, sino que lo constituye al tiempo que lo estudia.

Definición

El principal problema al que nos enfrentamos al emprender una investigación es el de definir nuestro objeto. Esta definición determinará el sentido y la dirección de nuestro estudio, a partir de la manera particular en que se constituya el ámbito que habremos de explorar, acotar y, finalmente, comprender; a la luz de una secuencia metódica cuyas pretensiones de cientificidad (o simplemente de validez racional) deben ser legitimadas —a lo largo del desarrollo de la idea que será el eje de la indagación— desde una concepción clara y precisa de lo que estamos persiguiendo.

Nuestras primeras preguntas se refieren, entonces, a la manera en que podemos caracterizar a los mitos, en el contexto de los mensajes que son transmitidos por los medios de comunicación de masas. ¿De qué manera se insertan en los mensajes de los medios? ¿Cuáles son los criterios con que podemos fundamentar un acercamiento al mundo de los mitos, concebidos como un fenómeno comunicativo, en el mundo moderno? ¿Cuál de sus facetas habremos de privilegiar como la más adecuada para el abordaje de su explicación? ¿Qué es lo propio, lo inherente, de un fenómeno de comunicación? ¿Cómo podemos definirlo sustancialmente?

Se trata, por tanto, de encontrar el punto de contacto entre dos temas que, en principio, hemos diferenciado, sin que se pierda la distinción inicial que establecimos como punto de partida: no se trata de confundir a los mitos con los mensajes de los medios.¹ Pero sí de integrar sus semejanzas para iniciar un análisis estructural.

Una de las características comunes a los mitos y a los mensajes de los medios de comunicación es su naturaleza simbólica. Para Lévi-Strauss, "mito es lenguaje: para ser conocido, un mito tiene que ser dicho; es una parte del habla humana. Para preservar su especificidad, debemos [...] mostrar que es, a la vez, la misma cosa que el lenguaje, y también algo completamente diferente de él" (Lévi-Strauss, 1965:84). También para Roland Barthes, el mito es un habla, un sistema semiológico (cf. Barthes, 1980).

Vivimos en un universo de símbolos y tanto los mitos como los medios tienen que ser considerados fenómenos simbólicos para poder ser com-

¹Aunque la definición de mito que hemos tratado de desentrañar en el capítulo anterior es bastante amplia, me parece indispensable conservar una distancia crítica entre los dos ámbitos.

prendidos como fenómenos de comunicación. Una revisión de los estudios que se han dedicado a explicar el funcionamiento de lo simbólico nos parece un punto de partida pertinente, desde el punto de vista metodológico, para elaborar un modelo de análisis que permita comprender y delimitar, definir y establecer, en su aplicación concreta, el papel del mito en la elaboración de algunos de los mensajes que transmiten los medios.

Estructura del relato/estructura del mito

Desde el punto de vista simbólico, los mitos se caracterizan estructuralmente por su naturaleza narrativa: no importa de dónde provengan, cuál sea su antigüedad ni las variantes que las diferentes culturas hayan compuesto con base en un motivo mítico; no importa que un mito haya experimentado tantas transformaciones que su relación con el origen sea difícil o imposible de determinar. Su marca común, su diferencia específica es que todos los mitos aparecen, se desarrollan y se establecen en las tradiciones en forma de relatos. La forma relato está tan firmemente anclada en el mito que, a primera vista, mito y relato podrían confundirse. No es casual que muchos autores identifiquen mito y relato en su primera aproximación al problema.

Por ejemplo, para Northrop Frye, el modo mítico es el más abstracto y convencionalizado de todos los modos literarios. Dice que *mythos* es "relato, trama, narrativa; narrativa secuencial; un movimiento en el tiempo", o "narrativa con una forma verbal que puede conformar otras artes y ciencias" (Frye, 1990:3-7). Eliade (1981:12-13) habla del mito como "el relato de una 'creación'", o "un relato [...] que expresa, realza y codifica las creencias" (Eliade, 1981:26-7). Detienne (1985:64) habla del mito "en el sentido de relato sagrado o de discurso sobre los dioses", y dice que los griegos lo consideraban "relato increíble, discurso absurdo, opinión sin fundamento" (Detienne, 1985:70). Ricoeur (1978:37-38) dice que los mitos son "grandes relatos que tratan del principio y fin del mal", y agrega que "gracias a la estructura del relato [en el mito] nuestra experiencia recibe una orientación temporal, un impulso tendido entre un comienzo y un fin".

Según Durand (1982:338), en cierto momento de su desarrollo, "las imágenes arquetípicas o simbólicas no se bastan ya a sí mismas en su dinamismo intrínseco, sino que mediante un dinamismo extrínseco se

unen unas a otras en forma de relato. Este relato [...] es lo que llamamos 'mito' ". Cassirer (1975:29) afirma que "el mito no hace más que trasladar a la forma de informe o narración un determinado fondo de representación que como tal está dado". Para Liszka (1989:99), "El mito es la más elemental forma de la narrativa [...] representa acciones y sucesos; y la narración es el medio en que esa representación se lleva a cabo [...] La narración organiza las acciones y los caracteres [...] dentro de un todo coherente".

Sin embargo, relato y mito son dos conceptos distintos y es muy importante, dentro del contexto de esta investigación, hacer las distinciones pertinentes. Como hemos mostrado en el capítulo anterior, el concepto mito está relacionado de manera estrecha con el mundo de lo sagrado. La necesidad de lo sagrado se expresa en la constitución social e histórica de los mitos.

Además, cada diferente formación cultural refleja en sus mitos no solamente este componente esencial, sino también una parte importante de su estructura; al decir de Cassirer (1945:101-102), en el mito —al igual que en el lenguaje, en la religión y en el arte— el hombre intenta ordenar sus sentimientos, deseos y pensamientos: "No existe fenómeno natural ni de la vida humana que no sea capaz de una interpretación mítica y que no reclame semejante interpretación" (Cassirer, 1945:114); lo que encontramos en el mito es el reflejo de la vida social.

Pero todas estas funciones se realizan a partir de una configuración especial. Como dice Barthes (1980:235): "lo específico del mito [...] es transformar un sentido en forma". En este trabajo, definimos como "relato" esa configuración, esa forma que sirve como vehículo privilegiado del mito. Los mitos encuentran su posibilidad de manifestación en el relato, que sirve de sostén, de recipiente, a las elaboraciones míticas. En el relato, el mito se expresa, se expande, se niega a sí mismo, para volver a afirmarse de otra manera. En el relato se actualizan las potencialidades de la imaginación simbólica y adquieren una configuración precisa. El relato objetiva, materializa el mito. *Relato* es un concepto más amplio, más abstracto que *mito*. No hay mito que no se exprese en forma de relato; en cambio, sí puede haber relatos en que no se expresen figuraciones míticas. Por lo tanto, nuestro estudio partirá de esta distinción para analizar los fenómenos míticos dentro de una ciencia de la comunicación; nuestra intención es definir las características formales/estructurales del mito —entendido como un hecho simbólico

que se expresa en forma de relato— para establecer de qué manera las estructuras míticas conforman un importante volumen de los mensajes en los medios de comunicación de masas.

Vladimir Propp y la morfología del cuento maravilloso

Entre las investigaciones fundadoras de la reflexión estructuralista sobre el relato se cuenta el trabajo de Vladimir Propp, uno de los principales representantes de la escuela formalista rusa,² quien en 1928 publicó la primera edición de su *Morfología del cuento* en la editorial Academia de Leningrado.

La idea más interesante que guía el desarrollo de su estudio implica la existencia de estructuras narrativas constantes, fundadas en la combinación de un número muy pequeño de elementos, cuya transmisión no implica un aprendizaje formal, sino simplemente la pertenencia a una cultura y el hecho de compartir una tradición.

En otras palabras, los descubrimientos de Propp nos permiten saber que contar historias no es una actividad espontánea, dependiente en primera instancia de la inventiva de un relator; sino, por el contrario, un gesto altamente codificado que no se puede realizar al margen de reglas estructurales muy estrictas.

Desde luego, este planteamiento no excluye la creatividad del relator. Pero en el relato, en cualquier relato, hay mucha menos invención que tradición, sin importar cuán consciente sea el narrador de su sometimiento a un saber colectivo y de su sujeción a unas reglas precisas.

Los trabajos de Propp consisten en un análisis detallado y sistemático de un conjunto bastante considerable de cuentos de hadas.³ La “muestra” que utiliza es una recopilación de la tradición oral de los campesinos rusos que había reunido el afán folklorista y totalizador de A. N. Afanassiev quien, a principios de este siglo, se dedicó a integrar versiones escritas de los relatos que el mundo “culto” de aquel entonces llamaba “cuentos de viejas”, y cuyas versiones actuales (conservadas en la memoria de algunas personas que los escucharon todavía como cultura oral,

²Vladimir Jakovlevic Propp nació en San Petersburgo en 1895; desde 1932 hasta su muerte, en 1970, fue profesor de la Universidad de Leningrado. Entre su obra se encuentran importantes estudios sobre el folklore y reflexiones que han servido de base al actual análisis del discurso.

³En la edición española de este trabajo se utiliza el concepto “cuento maravilloso”.

o traducidas a la escritura, al cine, al cómic y a otros medios) están consideradas como una parte importante de la literatura infantil.⁴

Propp desmenuza cada uno de los cuentos en lo que él define como sus elementos constitutivos, sus unidades mínimas. Cada una de estas unidades ocupa un lugar específico en el conjunto del relato y organiza desde ese lugar una parte importante de la acción. Uno de sus descubrimientos es que estos elementos están subordinados a la intención general de la narración y cumplen un papel crucial para su desarrollo.

En el trabajo de Propp es evidente que "en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable [...] todo tiene un sentido o nada lo tiene [...] en un sistema puro no hay unidad perdida" (Barthes, 1982:13). La sucesión de los hechos relatados no ocurre de una manera aleatoria. No hay situaciones gratuitas, no hay elementos cuya presencia sea prescindible. Todo parece obedecer a un orden previo, establecido antes de que el narrador comience a fabular un cuento.

Con la comparación de los elementos que constituyen cada uno de los relatos analizados, Propp demuestra que existe una configuración común a todos ellos: todos están sujetos a la misma norma narrativa y pueden reducirse a un solo modelo estructural. Propp llega a la sorprendente conclusión de que no importa cuántas variantes puedan componerse sobre esta estructura, no importa a qué cantidad de situaciones extraordinarias nos conduzca, no importa si los personajes despliegan una infinita posibilidad de ropajes, poderes y rostros: la estructura sigue siendo la misma.

La estructura se funda en un conjunto limitado de funciones;⁵ según Propp:

1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.
2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado (31).
3. La sucesión de las funciones es siempre idéntica.
4. Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura. (Propp, 1977:33-35).

Más adelante, trabaja sobre el segundo concepto fundamental de su investigación: el de "esferas de acción", y establece una breve lista de

⁴Afanassiev, A. N., *Narodnye russkie skazki* (Los cuentos populares rusos de Afanassiev), Moscú, 1958.

⁵Función es "la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga" (Propp, 1977:33).

ellas a partir del hecho de que cada esfera es puesta en acto por lo que llamaremos aquí “los personajes” —definidos a partir de las funciones que llevan a cabo. Para Propp, hay sólo siete esferas de acción en los cuentos de hadas, y por lo tanto, sólo siete variantes en los personajes, sin importar que éstos se presenten bajo diferentes vestiduras.

Aunque el autor es muy cuidadoso al puntualizar que las leyes descubiertas “conciernen sólo al folklore” y que “los cuentos creados artificialmente no están sometidos a ellas” (Propp, 1977:34), es evidente que el sentido de sus descubrimientos rebasa con mucho el límite del folklore.

En primer lugar, establece una “unidad de medida”, un común denominador, un esquema para el estudio de esa específica expresión cultural que es el “cuento de hadas”, cuya presencia no se reduce al folklore ruso, sino que se extiende a otras tradiciones:

[E]l número de funciones es muy limitado: solamente pueden aislarse treinta y una. La acción de todos los cuentos de nuestro corpus, sin excepción, y la de otros muchos cuentos procedentes de las más diversas naciones se desarrolla en los límites de estas funciones (Propp, 1977:79).

Y en segundo lugar, funda la posibilidad de encontrar los esquemas que pueden existir en otras narrativas.

El concepto de “unidad de medida” ha guiado esta búsqueda en otras investigaciones. La idea central de que parte Propp sigue orientando la definición del problema: relatar consiste en algo distinto que simplemente encadenar un conjunto de acontecimientos. No existe, en la cultura, una sucesión “pura” de “hechos” que la memoria retiene o el cronista atrapa y luego son expuestos en su acontecer; no existe ni siquiera esa libertad del narrador que enhebra las cuentas de un suceder desde su aleatoria imaginación.

Relatar es organizar, a partir de una estructura, a partir de un esquema previamente establecido por una tradición, por una cultura, ese conjunto de elementos que hemos llamado “los hechos”. Relatar es un esfuerzo que despliega la doble labor de selección y orden que es la base de todos los procesos discursivos.

Un proceso de selección y orden implica cierta forma de existencia de los signos, a lo largo de dos ejes. Según el pensamiento lingüístico, los signos están agrupados en dos diferentes ejes de organización: el “*eje de simultaneidades* [que] concierne a las relaciones entre cosas coexistentes [y el] *eje de sucesiones* [...] en el cual nunca se puede considerar más que una cosa cada vez” (Saussure, 1976:147). Cuando hablamos de un eje

de simultaneidades nos referimos a las relaciones que un signo establece con aquellos signos que lo acompañan en el conjunto de un mensaje dado. Por ejemplo, en una oración, las palabras establecen relaciones que determinan el sentido global de la frase, al tiempo que el sentido de cada uno de sus elementos: los adjetivos afectan a los sustantivos, los adverbios afectan a los verbos, verbos y sustantivos se determinan entre sí, etcétera.

El eje de simultaneidades, por lo tanto, contiene las relaciones que los signos establecen *in praesentia* con otros signos: relaciones sintagmáticas. Un sintagma es un conjunto de signos cuyo sentido se determina *in praesentia*, en el “aquí y ahora” del mensaje; y es en este eje donde se lleva a cabo el proceso de ordenación:

El sintagma se compone siempre [...] de dos o más unidades consecutivas [...]. Colocado en un sintagma, un término sólo adquiere su valor porque se opone al que le precede o al que le sigue o a ambos (Saussure, 1976:208).

El eje de sucesiones contiene relaciones que los signos establecen *in absentia* con otros signos. El sentido está determinado por el conjunto de relaciones que configuran un sistema. Una relación paradigmática (o *in absentia*) es aquella que modula el sentido de un signo a partir de las semejanzas y oposiciones que están implicadas en lo que no se dice. En este eje se realiza el proceso de selección: entendemos el sentido de la palabra “blanco” en relación con el concepto “negro”; “día” por “noche”, “oscuridad” por “luz”, etcétera:

Por otra parte, fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas (relaciones asociativas) (Saussure, 1976:208.).

La reflexión sobre el relato no se agota en Propp; pero adquiere en ese autor la dimensión de una actividad social; en el proceso de relatar están involucrados, en primera instancia, los individuos que escuchan y recuerdan, que imaginan y cuentan; pero también está presente, de manera fundamental, la actividad histórica de una comunidad lingüística; y, en última instancia, el sentido profundo del comunicar(se).

En la reflexión de Propp, el análisis del relato tiene todavía el estatuto de una investigación formalista; desmenuza un conjunto discursivo para establecer sus reglas. Sus hallazgos, sin embargo, tienen que ser sistematizados, a partir de los descubrimientos de la lingüística moderna, para trascender esa etapa.

La búsqueda no se limita, ya, a la indagación de un solo tipo de relatos, ubicados en el tiempo y en el espacio y dentro de una cultura particular. El esfuerzo está ahora enfocado a encontrar la estructura narrativa general, el modo de funcionamiento de *todos* los relatos. Para entender la manera en que esta búsqueda se va resolviendo en la investigación, hace falta exponer algunos conceptos estructuralistas básicos.

De la noción de arbitrariedad

El campo de investigación que abre la lingüística moderna —específicamente a partir de Ferdinand de Saussure— no se limita al estudio de las lenguas. Aunque parten de este monumental esfuerzo por explicar de qué manera se produce la significación en los procesos comunicativos verbales —o en la escritura—, los planteamientos de Saussure encuentran un universo de investigación que incluye a todos los procesos significantes —y por lo tanto comunicativos. Para él, el objeto de la indagación no es solamente el modo de funcionamiento de los signos lingüísticos, sino algo anterior y sin lo cual los signos no existirían: la facultad humana de constituir sistemas de signos (Saussure, 1976:53).

Es precisamente Saussure quien propone la tarea de constituir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social: “Si se quiere descubrir la verdadera naturaleza de la lengua, hay que empezar por considerarla en lo que tiene de común con todos los otros sistemas del mismo orden” (Saussure, 1976:62). Esta fundación de la *semiología* va a marcar, por lo tanto, todos los trabajos sobre sistemas de signos diferentes de la lengua, con los planteamientos con que se constituye la lingüística. Y el estudio estructuralista del relato no es la excepción.

Como es bien sabido, la lingüística —junto con esfuerzos tales como los del formalismo— es uno de los antecedentes fundadores de la reflexión que en términos generales se denomina como *estructuralismo*. Según Lévi-Strauss, “el principio saussureano del carácter arbitrario de los signos lingüísticos fue un prerrequisito para el acceso de la lingüística al nivel de ciencia” (Lévi-Strauss, 1965:84).

El concepto de “arbitrariedad” (Saussure, 1976:130) permite comprender una nueva dimensión de los sistemas de signos: el modo de funcionamiento de la significación se establece a partir del conjunto de los signos que configuran el sistema. Ningún signo puede significar

de manera aislada; ningún signo posee un valor intrínseco, natural, inherente.⁶

El sentido de cada uno de los signos se realiza solamente en su *relación* con el conjunto, que está *organizado*, es decir: se trata de un *sistema*. Cada elemento tiene significado en la medida en que se opone a los demás y su valor es puramente negativo y diferencial. En las estructuras simbólicas, los signos sólo funcionan por su oposición recíproca en el seno de un sistema definido; y la forma en que se producen (es decir: la sustancia del significante) es totalmente indiferente:

Cuando se dice que los valores corresponden a conceptos, se sobreentiende que son puramente diferenciales, definidos no positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema. Su más exacta característica es la de ser lo que los otros no son (Saussure, 1976:199).

Por ejemplo: podemos trazar un abecedario en un pizarrón con gis, dibujarlo sobre papel con tinta o teclearlo en una máquina de escribir; lo que tenemos es, desde el punto de vista de la forma, lo mismo: un conjunto de oposiciones cuya significación está determinada por el conjunto, sin importar la sustancia de que esté constituido cada signo, pues *"la lengua es una forma y no una sustancia"* (Saussure, 1976:206).

Por lo tanto, el análisis debe considerar las reglas de combinación que cada lengua, cada sistema de signos, cada lenguaje desarrolla y aplica como parte de su configuración esencial. Esta combinatoria adquiere su normatividad en el uso que de un lenguaje efectúa toda comunidad lingüística. La base de esa normatividad es la constitución de un sistema de oposiciones: *"la lengua tiene el carácter de un sistema basado completamente en la oposición de sus unidades concretas"* (Saussure, 1976:184).

Nos interesa retener, también, que ese mecanismo lingüístico cuyo funcionamiento gira todo alrededor de identidades y diferencias (Saussure, 1976: 186), tiene una existencia histórica y social: un desarrollo en el tiempo⁷ y una existencia colectiva.

⁶Entre las teorías que explicaban la naturaleza de la significación como una propiedad que los signos tenían en su calidad de entidades independientes, recuérdese la onomatopéyica, la cual parte de la idea de que los sonidos de la lengua provienen de intentos de imitar los sonidos de la naturaleza.

⁷De ahí la necesidad de distinguir entre una lingüística —o una semiología— diacrónica, que se encargaría de estudiar los cambios que se suceden en los sistemas de signos, y una lingüística —o semiología— sincrónica, encargada de estudiar la lengua (o los otros sistemas de signos) como un estado.

Como fenómenos de la vida social, es necesario entender los sistemas de signos en sus expresiones individual y colectiva; de ahí la distinción entre *lengua* y *habla*: “La lengua [...] es el producto que el individuo registra pasivamente [...] El habla es [...] un acto individual de voluntad y de inteligencia” (Saussure, 1976:57). La lengua es un hecho abstracto, una totalidad en sí y un principio de clasificación; el habla, en cambio, es la forma en que cada hablante actualiza, en el “aquí y ahora” de cada mensaje, la capacidad comunicativa de una lengua:

Al separar la lengua del habla (*langue et parole*), se separan a la vez: 1º, lo que es social de lo que es individual; 2º, lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental (Saussure, 1976:64).

Esta distinción es particularmente importante cuando la extrapolamos a otros sistemas de signos: por una parte, tenemos la dimensión de la creación individual, aquello que corresponde al conocimiento y al esfuerzo personales en la configuración de un determinado mensaje (habla o, en términos hjelmslevianos, proceso); por el otro, la herencia de las épocas precedentes y la presencia de la comunidad lingüística en la dimensión social (lengua o sistema). Ambos polos forman parte de una misma facultad humana: “el habla [el proceso] es la que hace evolucionar a la lengua [el sistema]; hay, pues, interdependencia de lengua y habla: aquélla es a la vez el instrumento y el producto de ésta” (Saussure, 1976:65).

La investigación sobre el relato, al integrar estos principios a su cuerpo teórico, permite comprender mejor los planteamientos iniciales de Propp; y conducir la indagación en terrenos más amplios. El relato, considerado como un sistema de oposiciones y relaciones —cuyos elementos constitutivos comparten con todos los signos la característica de la arbitrariedad— organiza su funcionamiento a partir de identidades y diferencias. Sus reglas de combinación también tienen un desarrollo en el tiempo (cuyo estudio es diferente del estudio del sistema como estado) y dos planos de existencia virtual: uno individual y otro colectivo, que se alimentan mutuamente —por una parte, la creatividad personal del relator, y por la otra, la pertenencia a una tradición—; también los relatos pertenecen a un *sistema*, que despliega un conjunto de reglas de combinación generales en cada historia (*proceso*) particular.

Niveles de descripción

En cuanto al funcionamiento del mecanismo lingüístico, es pertinente, para nuestra investigación, esclarecer los conceptos de "nivel de descripción" o "nivel de análisis" que se desprenden de la propuesta saussureana. El lenguaje es descrito como una estructura formal, como un todo cuyas partes están interrelacionadas, como un conjunto cuyos elementos determinan y son determinados por sus relaciones. Esas relaciones se establecen en distintos niveles. Benveniste (1971:118) lo ha explicado de la manera siguiente:

La noción de nivel [...] es adecuada para hacer justicia a la naturaleza articulada del lenguaje y al carácter discreto de sus elementos. [...] El procedimiento entero del análisis tiende a delimitar los elementos a través de las relaciones que los unen. Este análisis consiste en dos operaciones [...]: 1) la segmentación; 2) la sustitución.

Decimos que el lenguaje es articulado porque se compone de elementos. La articulación es una combinación de elementos en unidades de distinto nivel. En la lengua, esta articulación es doble: por un lado, tenemos un conjunto muy pequeño de elementos (llámense fonemas —sonidos— o grafemas —letras— cuando pensamos en la lengua escrita) con el que se puede constituir un número muy grande ("los signos lingüísticos son innumerables" [Sausure, 1976:138])—aunque presumiblemente finito— de palabras.⁸ Con ese conjunto de palabras se organiza la primera articulación: la combinación de las palabras permite la composición de un número prácticamente infinito de mensajes.

La noción de nivel se refiere, precisamente, a los estratos que las articulaciones van formando en el discurso; las posibilidades de análisis de un texto tienen que considerar, entonces, por una parte, el carácter discreto de los elementos que constituyen los diferentes niveles discursivos. Esos elementos son discretos porque funcionan como unidades de sentido; para conservar el poder de significación que les es inherente, no pueden ser subdivididos; y sólo obtienen sentido en su combinación en unidades mayores.⁹

Por lo regular, no hablamos por signos aislados, sino por grupos de signos, por masas organizadas que son a su vez signos. En la lengua, todo se reduce a diferencias, pero todo se reduce también a agrupaciones (Saussure, 1976:215).

⁸A esta posibilidad combinatoria se le llama la "segunda articulación".

⁹Fonemas → palabras → frases → discurso:

Barthes y la fundación de la semiología

Discípulo de Saussure, Barthes se propone realizar una de las tareas que el maestro enuncia en sus cursos de lingüística: fundar una ciencia que estudie la significación en el seno de la vida social. Se trata de entender todos los procesos significativos como fenómenos análogos al problema que estudia la lingüística. Saussure define la lengua como el sistema de signos más completo y complejo de cuantos existen. Por lo tanto, su estudio tiene que servir de modelo para el estudio de los demás sistemas de signos.

Es por ello que Barthes parte de la lingüística para explicar el relato; la pretensión es encontrar un modelo de análisis narrativo que sirva para entender todos los relatos posibles, y no sólo los que Propp estudió.

La base estructural de Barthes es la siguiente: aunque la lingüística se detiene en la frase, el discurso no tiene nada que no encontremos en la frase: "más allá de la frase, nunca hay más que otras frases". Sin embargo, el discurso mismo está organizado, tiene sus unidades, sus reglas, su "gramática". Tiene que ser, por tanto, "objeto de una segunda lingüística"; aunque sea a partir de la lingüística que deba estudiarse el discurso: "el discurso sería una gran 'frase' [...] así como la frase [...] es un pequeño discurso" (Barthes, 1982:9). Para Barthes, esta homología implica una identidad entre la lengua y la literatura.

La lingüística fundamenta la posibilidad de analizar el relato desde un punto de vista estructural. Al comprender que la estructura es esencial en todo sistema de sentido, permite "enunciar cómo un relato no es una simple suma de proposiciones, y clasificar la masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato" (Barthes, 1982:10).

Según Barthes, para el análisis del relato se han propuesto tres niveles de descripción: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y el nivel de la narración. La organización de estos niveles implica una jerarquización de los elementos que constituyen una historia a lo largo de un eje horizontal y de un eje vertical: leer o escuchar un relato es "proyectar los encadenamientos horizontales del 'hilo' narrativo sobre un eje implícitamente vertical" (Barthes, 1982:11).

La tarea del investigador consiste en identificar las "unidades narrativas mínimas" que constituyen el relato, ya que todo sistema es la combinación de "unidades cuyas clases son conocidas". El criterio central para esa identificación es, desde el principio, "el sentido": se considera

“unidad narrativa mínima” todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El paso siguiente a la identificación es la división del relato y la determinación de “los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases”. Para Barthes, las unidades narrativas son sustancialmente diferentes de las unidades lingüísticas.

De esta manera, Barthes identifica las unidades mínimas como *funciones* y como *indicios*. Algunas funciones constituyen los “nudos” del relato (funciones cardinales o núcleos) y otras no hacen más que “llenar” el espacio (catálisis). De la misma manera, podemos distinguir los *indicios*, “que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera, a una filosofía”, de las *informaciones*, que “son datos puros, inmediatamente significantes”. Mientras que las catálisis, los indicios y las informaciones son *expansiones* del relato, “los núcleos [...] constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, son a la vez necesarios y suficientes; una vez dada esta armazón, las otras unidades vienen a rellenarla según un modo de proliferación en principio infinito” (Barthes, 1982:17).

Estas unidades mínimas equivalen, esencialmente, a las funciones que discierne Propp. La principal diferencia entre Propp y los estructuralistas es que éstos últimos integran ese primer nivel en otros superiores. Es decir, una vez establecidos estos elementos, se procede a la operación de integrarlos en el nivel de las acciones.

Para terminar, Barthes habla de un tercer nivel de integración. Los personajes, en tanto unidades del nivel “accional”, sólo adquieren su sentido (su inteligibilidad) si se los integra al tercer nivel de la descripción, o sea, el nivel de la narración. Para Barthes, no puede haber relato sin narrador y sin oyente; el problema consiste en describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo:

El nivel “narracional” está pues, constituido por los signos de la narratividad, el conjunto de operadores que reintegran funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y destinatario (Barthes, 1982:28).

Greimas y el análisis actancial

La investigación de Propp encuentra en A. J. Greimas uno de sus más consistentes continuadores. Como la de Barthes, su propuesta parte de

una crítica a ese planteamiento: desde el punto de vista de Greimas, el esquema de Propp no sólo se limita a una forma cultural muy estrecha, sino que además excluye una de las operaciones más importantes en la búsqueda del sentido: la integración de diferentes niveles de análisis. En Propp, pues, el análisis se limita a ser funcional y cualificativo; aunque acuña el concepto de “esferas de acción” y reconoce que los personajes forman parte de la estructura narrativa, considera que son las *funciones* las que determinan la forma relato.

Según Greimas, en cambio, existe una estructura *actancial* (lo que Barthes denomina el nivel de las acciones) que se superpone a la estructura funcional descrita por Propp. En ella, los personajes del relato (*o actantes*)¹¹ se integran como unidades de segundo nivel (es decir, compuestas a partir del nivel de las funciones).

Según Greimas, un “número restringido de términos actanciales” es suficiente para explicar la organización del universo de cualquier relato. Es por ello que se propone realizar una categorización del inventario de los actantes. La explicación de cualquier universo narrativo tiene que darse en función de las relaciones teleológicas que resultan de la puesta en escena de las leyes del deseo: “[en el relato] el deseo será manifestado en su forma a la vez práctica y mítica de búsqueda” (Greimas, 1971:271).

De esta manera, a partir de la búsqueda se organizan seis esferas de acción. El modelo actancial “está centrado por entero sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de ayudante y oponente” (Greimas, 1971).

El modelo propuesto pretende ser un “óptimum de descripción”, ya que contiene todas las esferas de acción posibles en un relato; y es reductible y extensible (dentro de ciertos límites) “debido a la posible articulación de los actantes en estructuras hipotácticas simples” (Greimas, 1971:283).

Es importante señalar la distinción que existe entre *actantes* y *actores*, pues estas categorías son tan cercanas que a veces pueden confundirse. La clasificación de los actantes debe ser interpretada en el cuadro de una descripción taxonómica; como la extrapolación de la estructura sintáctica. Un actante “se constituye a partir de un haz de funciones, y un

¹¹ Definiremos *actantes* como clases de actores en sus esferas de acción.

modelo actancial se obtiene gracias a la estructuración paradigmática del inventario de los actantes" (Greimas, 1971:284-9): destinador, objeto, destinatario, adyuvante, sujeto y oponente.

Para Greimas, a partir del modelo actancial puede analizarse cualquier manifestación mítica; este modelo de funcionamiento narrativo se establece a partir de la exposición se situaciones críticas (semas negativos) que tienen que resolverse en situaciones estables (semas positivos); cada vez que el resorte del relato se afloja, se establece un nuevo sema negativo.

Los semas, por lo tanto, se relacionan por pares: búsqueda/hallazgo, marca/reconocimiento, cualificación/prueba. El relato es una manifestación discursiva que desarrolla un modelo de transformación; puede ser leído como el transcurso de una situación dada hacia su contrario. En último análisis, la narrativa es un proceso que empieza con el establecimiento de un contrato, continúa con su violación, y termina con su restauración.

En la crítica a Propp, el esquema de Greimas se aplica para establecer una serie de oposiciones lógicas (conjunciones y disyunciones) que dirige un proceso de transferencia: un movimiento desde la situación en que un sujeto se apropia de un objeto valioso —dejando a otro sujeto privado de él— hasta su devolución. La función de los cuentos de hadas sería la restauración de un orden de valores amenazado.

Bremond y la lógica de los posibles narrativos

Para Bremond, las leyes que rigen el universo narrado "reflejan las exigencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe respetar so pena de ser ininteligible". Este autor también considera que todo discurso narrativo está sujeto a normas que van más allá de las convenciones de cada universo narrativo particular, "característico de una cultura, de una época, de un género literario, del estilo de un narrador y, en última instancia, del relato mismo" (Bremond, 1982:99).

Según Bremond, la unidad mínima de significación, "el átomo narrativo", sigue siendo, como en Propp, la *función*. Pero este átomo tiene que formar moléculas: las funciones se organizan en acciones y acontecimientos que forman secuencias; un conjunto de secuencias forma un relato.

En un segundo nivel de análisis tenemos, por lo tanto, las *secuencias elementales*, formadas por agrupaciones de tres funciones que corresponden a las tres fases necesarias de todo proceso: 1) una función que abre la posibilidad del proceso, en la cual se presenta una situación en la que están implícitos o un acontecimiento o una conducta que se van a llevar a cabo a continuación (por ejemplo, una carencia o un despojo; o el establecimiento de un acuerdo); 2) una función que realiza esa posibilidad (el acontecimiento o la conducta esperados); y 3) una función que cierra el proceso en la forma de un resultado alcanzado.

En cada una de estas secuencias, el narrador es libre de elegir la función que sigue, o de mantenerla, si quiere, en estado de virtualidad. De esta manera, las secuencias elementales se combinan entre sí para dar lugar a secuencias complejas que están compuestas por múltiples secuencias elementales cuyos aperturas y cierres se pueden realizar entrelazándolos.

Esas combinaciones dan lugar a un conjunto finito de formas o *secuencias-tipo* (el encadenamiento por continuidad, el enclave y el enlace) cuyo despliegue genera el siguiente nivel de integración. "Las secuencias-tipo, mucho menos numerosas de lo que podría creerse, entre las que debe necesariamente optar el narrador de una historia [son la] base de una clasificación de los roles asumidos por los personajes de los relatos" (Bremond, 1982:101).

Pero esta concatenación, pensada como un conjunto de relaciones lógicas, no es suficiente, según Bremond, para generar una narrativa. Para producir un relato, hacen falta otras dos condiciones: que el tema sea "de interés humano", y que los hechos contados se organicen en una sola acción.

Por lo tanto, sólo definimos como relato aquel discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción: "donde no hay integración en la unidad de la acción, no hay relato, sino cronología; donde no hay implicación de interés humano no puede haber relato, porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada" (Bremond, 1982:102).

La lógica del acontecer narrativo es bastante simple: las expectativas del lector se organizan en una sucesión binaria que puede clasificarse en dos tipos fundamentales: mejoramiento a obtener/degradación previsible. El mejoramiento y la degradación pueden combinarse en el relato

en las modalidades de las *secuencias-tipo*: como sucesión continua, enlace o enlace.

Bremond subraya que la sucesión de las funciones en un relato adquiere coherencia a partir de propuestas valorativas, y no en términos de una relación formal y mecánica, o en términos de alguna estructura lógica profunda.

Lizska y los procesos de transvaloración

Lizska considera que en el mito se da un proceso de *transvaloración*, en que los valores y reglas de una cultura son reconsiderados. Este proceso es una *regla semiótica* que se lleva a cabo en la forma *relato*. La narración toma cierto conjunto de diferencias culturalmente significativas y las transvalora por medio de una secuencia de acción.

Según Lizska, esa acción está organizada a partir de *unidades básicas*, que están originadas en la estructura de la acción humana y tienen su primera representación en las reglas gramaticales. Los niños aprenden a hablar haciendo analogías entre las reglas de la acción y la atención, y las reglas gramaticales: "hay ciertos modos prototípicos en que el niño experimenta su entorno; a la edad de dos años, esos modos se codifican en las formas gramaticales más comunes del lenguaje (Lizska, 1989:120).

Los modos prototípicos de la experiencia generan, por lo tanto, categorías gramaticales y categorías narrativas que organizan conceptualmente la acción del niño en *unidades básicas de la acción*: el conjunto de categorías agente-acción-objeto-receptor no solamente constituye una manera de comprender el mundo, sino que es la base de la organización discursiva. El conjunto agente-acción-paciente-consecuencia sirve de prototipo para cualquier oración activa, y constituye al mismo tiempo la más elemental *secuencia mítica*, que es la unidad básica de la acción en los mitos.

Por lo tanto, el mito es representación de la acción. La acción en el mito puede ser analizada en series de secuencias relacionadas consecutivamente. "Cada secuencia es un esquema que establece cierto marco para dividir y organizar los eventos de un cuento: un agente actúa sobre un paciente de tal manera que cambia su condición o situación" (Lizska, 1989:120).

También para Lizska, la sucesión de acontecimientos en el relato tiene que establecer varios niveles de organización. La secuencia mítica

puede ser analizada en dos niveles: el agencial, que es el nivel de los *dramatis personae* (agente/paciente) y el actancial, que determina los papeles narrativos de los *dramatis personae* en su relación mutua.

Una vez descritas las características de los *dramatis personae* en varios planos (bio-físico, social, político, económico...), se pueden codificar las reglas (explícitas o implícitas) que distinguen las relaciones culturales entre los agentes. Las reglas vigentes generan ciertos tipos de asimetría entre los *dramatis personae*, asimetría que es la base para establecer si un agente¹² está o no marcado.

La ausencia de marca se puede entender en dos sentidos: se dice que un *dramatis personae* no está marcado o bien cuando se trata de un personaje *normal*, sin interpretación, con las características de la persona promedio o típica, o bien cuando es un personaje *normativo* o paradigmático, que reúne las características conductuales consideradas excelentes por las normas culturales. Por contraste, un personaje está marcado cuando cae por debajo de la norma promedio; se identifica con una persona que no muestra o no aspira a la norma cultural (cf. Liszka, 1989:121-2).

Los paradigmas que representan los varios tipos de características que distinguen a cada agente en el mito indican vectores de acuerdo y de conflicto; por lo general, exhiben el escenario en que se pueden organizar las relaciones valorativas y definidas por la cultura que se dan entre los agentes.

La intersección de los niveles agencial y actancial puede servir como medio para entender el mito dentro de un todo cultural, pues despliega la relación orgánica que existe entre los agentes y sus acciones. El análisis agencial esboza, por un lado, una serie de oposiciones valorativas entre los agentes envueltos en la acción del mito. Por el otro lado, el análisis actancial establece un conjunto de oposiciones valorativas en términos de papeles narrativos. Por último, "el nivel narrativo coordina aquellas acciones que se llevan a cabo en el segundo nivel dentro del marco de un tipo narrativo o trama" (cf. Liszka, 1989:127-9).

¹² Entendido aquí como elemento constituyente de un relato.

Lévi-Strauss y el análisis del mito

Según Lévi-Strauss, la sustancia del mito no yace en su estilo, en su música original o en su sintaxis, sino en el relato que se cuenta. Por eso, el mito "es la parte del lenguaje donde la fórmula *traduttore, traditore* llega a su más bajo valor de verdad [...] pues] el valor mítico permanece preservado inclusive a través de la peor traducción" (Lévi-Strauss, 1965:85-6). Esto, y la posibilidad de reducir un mito a una expresión mínima, se debe a que el mito se expresa en la forma relato:

El poder catalítico del relato tiene como corolario su poder elíptico [...] el relato se presta al resumen [...] el resumen del relato [...] mantiene la individualidad del mensaje [...] el relato es trasladable (traducible) sin perjuicio fundamental (Barthes, 1982:32).

El mito/retrato está configurando una estructura. Por lo tanto, si queremos encontrar un significado en la mitología, éste no puede residir en los elementos aislados que entran en la composición del mito, sino en la forma en que se combinan.

Greimas (1982) ha expuesto algunas de las consideraciones esenciales en el método de análisis mitológico de Lévi-Strauss. Para Lévi-Strauss, lo mismo que para todos los autores que hemos consultado para esta sección, "el primer paso metódico en el proceso de descripción del mito es la descomposición del relato mítico en secuencias, descomposición a la que debe corresponder una articulación previsible de los contenidos" (Greimas, 1982:41).

Como el resto del lenguaje, el mito está hecho de unidades constitutivas, las cuales están formadas, a su vez, por las unidades constitutivas que están presentes en el lenguaje cuando es analizado en otros niveles. Las unidades constitutivas del mito pertenecen a un orden superior, más complejo. Lévi-Strauss propone llamarlas *unidades constitutivas mayores* (cf. Lévi-Strauss, 1965:86).

Estas unidades hay que buscarlas en el nivel de la oración: una cierta función es, en un momento dado, predicado de un sujeto dado. Cada unidad constitutiva mayor consiste en una relación que es, a la vez, una relación gramatical y una relación de acción. "Las verdaderas unidades constitutivas de un mito no son las relaciones aisladas, sino el conjunto de esas relaciones, y es sólo como conjuntos que pueden usarse y combinarse para producir un significado" (Lévi-Strauss, 1965: 87).

Una de las características más interesantes del mito, según el planteamiento de este autor, es que genera diferentes versiones. El investigador no puede pretender encontrar la versión *verdadera* o la *más antigua* de un mito: "definimos al mito como consistente de todas sus versiones [...] un mito permanece siendo el mismo mientras se sienta como mito" (Lévi-Strauss, 1965:92). Por lo tanto, el análisis estructural debe tomar en cuenta todas las versiones conocidas de un mito (recuérdese que no hay versión verdadera de la que todas las demás sean copias o distorsiones: cada versión pertenece al mito), de manera que el conjunto proporcione, si no toda la información que un mito es capaz de generar, por lo menos una cobertura suficiente que no deje fuera ninguno de los detalles importantes.

De esta manera, nos encontramos con que algunos mitos suelen explorar todas las posibles soluciones a un determinado problema; una versión lo resuelve de una manera, otra versión lo resuelve de otra, y así sucesivamente. Por otra parte, los relatos míticos, en todo el mundo, comparten la propiedad de atribuir propiedades contradictorias a sus figuras; por ejemplo, un dios puede ser bueno y malo al mismo tiempo.

Por lo tanto, para examinar un mito no es suficiente con analizar alguna de sus versiones, sino que hace falta aplicar un modelo de análisis complejo y global. Lévi-Strauss hace una comparación entre su método de análisis y las partituras de una orquestación: "una orquestación, para ser significativa, tiene que ser leída diacrónicamente a lo largo de un eje —es decir, página tras página, de izquierda a derecha— y también sincrónicamente a lo largo de otro eje, todas las notas que están escritas verticalmente forman una unidad constitutiva mayor, un conjunto de relaciones" (Lévi-Strauss, 1965:88).

Es decir, para tomar en cuenta cada una de las variantes del mito, hay que agregar una tercera dimensión al análisis: el examen de cada una de las versiones tiene que ser confrontado con los demás; los resultados en la comparación no van a ser idénticos; "pero la experiencia muestra que cada diferencia debe ser relacionada con otras diferencias, de manera que un tratamiento lógico del todo permita simplificaciones y el último resultado sea la ley estructural del mito" (Lévi-Strauss, 1965:94). De esta manera, lo que se obtiene es "una suerte de grupo de permutación, en que las versiones situadas en los extremos están relacionadas simétrica pero inversamente" (Lévi-Strauss, 1965:99).

Las finalidades del análisis mítico, según Greimas, son: descubrir las unidades narrativas, retener sólo las unidades reconocidas y eliminar los elementos del relato que no son pertinentes, para permitir la identificación y la redistribución de las propiedades semánticas de los contenidos provenientes del modelo narrativo (cf. Greimas, 1982:50-1).

Para Lévi-Strauss, el pensamiento mítico avanza de esta manera: al darse cuenta de que existen oposiciones, procura resolverlas con mediaciones:

Dos términos opuestos sin intermediarios siempre tienden a ser reemplazados por dos términos equivalentes que permiten la existencia de un tercero como mediador; entonces, uno de los términos polares y el mediador son reemplazados por una nueva triada, y así sucesivamente (Lévi-Strauss, 1965:99)

De esta manera, la lógica del mito nos confronta con un doble intercambio recíproco de funciones. Todo parece indicar que todo mito es reducible a una relación en la cual:

dados simultáneamente dos términos y dos funciones, se plantea una relación de equivalencia entre dos situaciones cuando hay una inversión de los términos y de las funciones, a partir de dos condiciones: 1) que uno de los términos sea reemplazado por su contrario y 2) que se produzca una inversión entre el valor de la función y el valor del término de dos elementos (Lévi-Strauss, 1965:104).

Cuando, a partir de dos versiones diferentes de un mismo mito, establecemos la correlación de dos elementos narrativos no idénticos, pertenecientes a relatos diferentes, podemos considerar que el segundo elemento narrativo como la transformación del primero. Lo que el método de Lévi-Strauss ha comprobado es que la transformación de uno de los elementos provoca, como consecuencia, transformaciones en cadena a lo largo de toda la secuencia considerada (cf. Greimas, 1982:43).

Perspectiva de conjunto

Me parece que las propuestas que hemos resumido más arriba proporcionan una visión de conjunto del problema que nos hemos propuesto resolver en esta investigación: la forma en que los mitos están presentes en los mensajes de los medios de comunicación de masas.

El estudio estructural del relato sirve, sin duda, como punto de partida para el análisis del mito. Lo que nos proponemos de ahora en adelante es aplicar un modelo de análisis que nos permita comprender los mitos como parte constitutiva de nuestra cultura actual.

MODELO DE ANÁLISIS

Hace unos años vimos en México una película muy extraña.¹ Se trataba de un joven filósofo que conocía a tres mujeres la víspera de la presentación de su primer libro, en la tienda de ropa adonde iba a comprarse un traje precisamente para esa presentación. Las mujeres eran jóvenes y hermosas, y de costumbres bastante libres: la primera secuencia de la película nos las había presentado saliendo de mañana a trabajar de cada una de las casas de sus respectivos amantes. El filósofo, en cambio, era un jovencito que vivía solo en un pequeño departamento y se dedicaba por entero a leer, a escribir y a pensar; no parecía que tuviera tratos con nadie.

El encuentro con las tres mujeres le resulta, por lo tanto, fascinante. Y a ellas también. Entre las tres le eligen un traje y más tarde asisten a la presentación del libro, donde ellas son la parte más importante del escasísimo auditorio. El filósofo es admirable porque se dedica a pensar. Ellas consideran que su labor es la más importante del mundo. Y así nos lo parece a nosotros también en el momento en que lee un pasaje de su libro: "El principio de la racionalidad es la responsabilidad que relaciona los medios con sus fines. Podemos decir, entonces, que la ciencia moderna es irracional, ya que no se responsabiliza de los fines para que es utilizada."

La mutua fascinación crece cuando el filósofo empieza a salir con una de las mujeres y es seducido por ella. Ella decide llevarlo a vivir a la casa donde vive con las otras dos. Nunca conocemos el pasado de ninguno de los personajes; no sabemos, por lo tanto, cómo es que ellas poseen una hermosa casona a orillas de un canal. Tampoco sabemos cuál es la relación que existe entre ellas; pero podríamos asegurar que no son hermanas.

El filósofo se instala, pues, en esa casa, y recibe como regalo una computadora. Su amante le asegura que él debe dedicarse de manera exclusiva a escribir y que ella va a encargarse de resolver todos los problemas de la vida material para que él viva tranquilo y sin molestias.

¹Véase el "Apéndice I: El filósofo", en este mismo trabajo.

El tono de la película es muy particular: el filósofo, aunque agradecido por ese gesto, no parece demasiado sorprendido por él. Y empieza a vivir con las tres mujeres con la misma humildad que había vivido antes, aunque ahora el amor forme parte de su existencia. En el nudo de la trama, otra de las mujeres intenta una mañana seducirlo. Él se niega a hacer el amor con ella porque respeta su compromiso con la primera. La segunda mujer trata de explicarle que ese compromiso no excluye la posibilidad de que él se acueste con otras. Pero él es firme y en ese momento se enfrenta con una crisis que lo obliga a abandonar la casa. Durante varios días, desaparece de la vida de ellas y se instala en un hotel, donde se dedica a pensar. Finalmente, decide regresar y aclarar las cosas con su amante.

Extraña cosa, la amante no enfurece ni se encela. Ella también le explica que no tiene que serle fiel; de hecho, si ha sido traído a esta casa es para hacerse amante de las tres. La película termina en una escena en que el filósofo llega a una habitación en que hay una enorme cama en que están tendidas las tres mujeres. Él se acuesta junto a ellas y ellas empiezan a besarlo.

Una buena herramienta para la interpretación de esta película es establecer una relación entre ella y una imagen y un mito que tuvieron cierta relevancia en el renacimiento italiano: Las tres Gracias. Imagen y mito que provienen de la antigüedad clásica; las diosas juzgadas por Paris se convirtieron en las tres Gracias.²

Mundos literarios—mundos míticos

El relato de la película se encuentra muy cerca de un "mundo abstracto y puramente literario, de diseño temático y ficcional, que permanece inafectado por cánones de adaptación plausible a la experiencia familiar [donde se lleva a cabo] la imitación de acciones cercanas o en los límites concebibles del deseo" (Frye, 1957:136).

Sin embargo, las alusiones al mito no son directas, sino implícitas: hay un trabajo de adaptación que permite situar la historia en el mundo real. Se nos presenta un conjunto de detalles cuya misión es reflejar aquello que nos es común en términos de experiencia humana: hay coches, dinero, trabajo, modales, vestimentas, peinados, que habitan espacios

²Ver *infra*, "Nivel semántico".

que nos parecen familiares: la calle, la tienda, la librería... La historia es "realista" en todos estos niveles; pero me parece que relata una historia que se puede explicar mejor a través de su relación con el mito.

No podemos negar la presencia de estructuras míticas en un importante volumen de la ficción; pero esa presencia no se revela de manera inmediata. Los mitos originales, tal y como están expresados en las tradiciones, conservan una forma que difícilmente se acerca a nuestra concepción de la realidad. Por lo tanto, el autor de una narración que se funda en un mito tiene que resolver varios problemas técnicos para hacerla creíble: lo que en un mito puede ser identificado metafóricamente, para ser expresado en la ficción tiene que pasar por el filtro de la plausibilidad, la simetría y la aceptabilidad moral. Para Northrop Frye, el conjunto de dispositivos con que cuenta la literatura occidental para "filtrar" los mitos se llama "desplazamiento".³

El cine, la televisión, la radio y la prensa, como herederos de la literatura que se han dedicado a la labor de contar historias ficticias, están también sometidos, si permanecen fieles a los mitos —y es realmente difícil que se sustraigan a la tradición cultural a la que pertenecen y que construyan historias inéditas— a la normatividad con que las convenciones de cada uno de los géneros "desplaza" los contenidos que originalmente estaban desligados de las exigencias de plausibilidad y de adaptación a la experiencia que son la característica de la ficción.

La literatura es maestra en este desplazamiento. Pero sus herederos en los medios de comunicación de masas no lo son menos. De lo que se trata es de manejar de tal manera un motivo mítico, que se convierta en una historia verosímil, con la que algunos públicos pueden identificarse. El desplazamiento produce historias aceptables, que se llevan a cabo en contextos familiares⁴ a los espectadores, y plantean problemas que para los espectadores comunes tienen alguna pertinencia. Pero la fuerza, la penetración de esas historias no radica en sus formas desplazadas, sino en los mitos originarios en que se basan.

Los mitos, dentro de la literatura, se organizan en tres formas principales:

³Su definición de desplazamiento no se encuentra muy lejos de la concepción psicoanalítica.

⁴Como veremos más adelante, esto no quiere decir que todas las historias provenientes de mitos tengan que convertirse en relatos realistas.

1) Mitos que no se desplazan y toman la forma de dos mundos contrastantes: uno deseable (el mundo apocalíptico —el paraíso en la religión) y el otro indeseable (el mundo demónico —el infierno).

2) La tendencia romántica (analogías de la inocencia).

3) La tendencia realista (analogías de la experiencia) (Cf. Frye, 1957).

Northrop Frye explica, en su "Teoría del *Mythos*", las formas en que la literatura moderna utiliza y reconstruye los motivos míticos; parte de la idea de que el significado de una obra, su "estructura imaginaria", es un molde (*pattern*) estático. Este molde se desarrolla en categorías imaginarias que se resuelven en diferentes formas de movimientos cíclicos, provenientes todas de un motivo central que sirve como regla a todos los otros modelos cíclicos: la muerte y el renacimiento de los dioses.

De esta manera se comprende la desaparición y posterior reaparición de la luna (en que se basa, por cierto, el ritmo de tres días en que acontece la muerte, la desaparición y la resurrección de muchos héroes míticos), el renacimiento genérico de las especies animales, el ciclo anual de las estaciones en el mundo vegetal o el ciclo del agua "que va de la lluvia a los manantiales, de los manantiales y las fuentes a los arroyos y los ríos, de los ríos al mar o a la nieve de invierno, y de nuevo a la lluvia" (Frye, 1957:158-60).

Estos símbolos cíclicos tienen una interpretación cosmológica, y se dividen por lo general en cuatro fases principales —las cuatro estaciones del año— que sirven de modelo a los cuatro períodos del día (mañana, mediodía, tarde, noche), a los cuatro aspectos del ciclo del agua (lluvia, manantial, río, mar o nieve) y a los cuatro períodos de la vida (infancia, juventud, madurez, vejez).

Frye identifica esta simbología con los dos movimientos fundamentales de la narrativa occidental —cuyas estructuras de significación son también cuatro: el mundo apocalíptico (comedia), el mundo demónico (tragedia), las analogías de la inocencia (romance) y las analogías de la experiencia (parodia)—: "un movimiento cíclico dentro del orden de la naturaleza, y un movimiento dialéctico que asciende de ese orden hacia el mundo apocalíptico" (Frye, 1957: 162).

Existen, por lo tanto, cuatro tipos principales de movimientos míticos en un ciclo cuyo límite superior es el romance y cuyo límite inferior es el realismo; el movimiento descendente es trágico; el movimiento ascendente es cómico. De estos cuatro movimientos se desprenden cuatro tramas genéricas (*mythoi*): *tragedia, comedia, romance y parodia*. Para

Northrop Frye, estas cuatro tramas son todas episodios de un mito de búsqueda totalizador (Frye: 1957, 215).

Posibilidades narrativas

¿Acaso no sería interesante analizar un mito que desarrollara los cuatro movimientos en cuatro diferentes relatos? No sabemos si esto deba realmente sorprendernos, pero en un lapso de menos de tres años fueron exhibidas en México, además de *El filósofo*, otras tres películas cuyo tema principal era la relación amorosa de tres mujeres con un hombre.

Una de las características de la literatura (y en este caso, del cine) es que explora las posibilidades narrativas del mito: pone en acto, escénica, aquellas vertientes de un mito que están implícitas en su estructura dramática original.

Con esos cuatro relatos, lo que tenemos a la vista es precisamente una exposición de cuatro desarrollos narrativos cuya base es una misma imagen mítica; las correspondencias que existen entre los cuatro relatos son simétricas en este aspecto, y se mueven en las cuatro direcciones de los *mythoi* que enumera Northrop Frye.

En términos abstractos, lo que tenemos como punto de referencia es la imagen mítica: un hombre se ve obligado a elegir entre tres mujeres (el juicio de Paris). Como todos los mitos, éste genera su propia antítesis: no es el hombre el que elige, sino que él es elegido por las diosas para servir de juez. Las posibilidades narrativas que genera esta imagen son múltiples. De manera inmediata, podemos hacer dos pares de correspondencias recíprocas con respecto a la acción del mito:

elegir/no elegir

ser elegido/no ser elegido,

que se resuelven en cuatro diferentes historias cuyos sujetos son también intercambiables: en uno de los pares, los sujetos de la acción son los hombres; en el otro, las mujeres. De esta manera, tenemos cuatro esquemas narrativos básicos:

- 1) Un hombre elige a una entre tres mujeres.
- 2) Un hombre no elige a ninguna entre tres mujeres.⁵
- 3) Tres mujeres eligen a un hombre.

⁵El sentido de este esquema proviene de la circunstancia en que se desarrolla el mito: el hombre se ve obligado a elegir, pero no es capaz de hacerlo. Por lo tanto, al no elegir a una, elige a las tres.

4) Tres mujeres no eligen a un hombre.⁶

Si ponemos estos esquemas en contextos literarios (o cinematográficos) y respetamos las reglas de cada uno de los géneros correspondientes, obtenemos historias verosímiles⁷ a partir del desplazamiento que transforma a los sujetos de los relatos míticos (que suelen ser dioses o semidioses) en personajes comunes y corrientes, con características semejantes a las de todos los seres humanos; y coloca los contextos míticos (que se sitúan en un universo abierto y afuera de nuestras acotaciones) en contextos "realistas", con claras indicaciones espacio-temporales.

El resultado es, pues, el desarrollo de cuatro historias diferentes que se desenvuelven en cuatro fases de un mismo ciclo. Las películas son: *El filósofo*, *Las brujas de Eastwick*, *Enemigos*, *una historia de amor* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

El mythos de la primavera: comedia

La comedia recupera el mundo apocalíptico (el paraíso) y lo expone en un lugar probable. Según Frye, el movimiento de la comedia suele ser desde un tipo de sociedad hacia otro: la acción de la comedia suele moverse hacia una ruptura. El punto de partida de *El filósofo* es precisamente el movimiento de una forma de relación amorosa cuya característica básica es la monogamia, a otra que se propone como más libre pragmáticamente. El esquema narrativo es el número 3: tres mujeres eligen a un hombre.

En la comedia, el punto de resolución de la acción es la *anagnorisis* o el reconocimiento de una sociedad recién nacida, que surge triunfante alrededor de un héroe —cuya gloria es aún misteriosa— y su novia (en este caso, sus tres novias). La aparición de esa nueva sociedad es frecuentemente señalada por alguna clase de fiesta o celebración ritual al concluir el relato; en esta película, el encuentro final del filósofo con las tres mujeres en la cama.

Aunque en la comedia suele haber villanos (antagonistas) u obstáculos que hay que superar, la sociedad cómica tiende más bien a incluir que a excluir. En esta película, el tono predominante es el de la inclusión;

⁶El sentido de este esquema se da a partir de una asociación previa, que es la de elegir; es el hombre "elegido" el que tiene que someterse al rechazo.

⁷Aquí hay que recordar que la verosimilitud no es una relación entre el relato y la realidad, sino entre el relato y las expectativas del público (cf. Todorov, 1975).

como en toda comedia, de lo que se trata es de que toda la gente se integre a la nueva sociedad.

Hay dos maneras de desarrollar la forma de la comedia: una es poner el énfasis principal en los caracteres que obstaculizan; la otra es ponerlo en las escenas de descubrimiento y reconciliación. En esta historia se desarrolla la segunda posibilidad.

Por último, destacamos el hecho de que *El filósofo* termine en la más perfecta armonía: la comedia por lo general desemboca en un final feliz, en el que se anuncia la dicha de los personajes para siempre jamás.

El mythos del verano: romance

El punto de resolución de la acción en el romance es el *agon* o conflicto; su desarrollo es una secuencia de aventuras. En *Las brujas de Eastwick*, el conflicto se genera en una rebelión: es la vieja historia del aprendiz que supera al maestro y ya no quiere estar bajo su dominio. El esquema narrativo de base es el que hemos numerado con el 4: las tres mujeres terminan rechazando al hombre que habían elegido.

Los personajes centrales del romance son el héroe o protagonista y el enemigo o antagonista. Aquí tenemos un héroe colectivo y femenino (las brujas) contra un enemigo poderoso. Se trata, como en todo romance, de caracteres oníricos. En *Las brujas*... la presencia de la magia permite que los personajes adquieran dimensiones de romance medieval: todos los poderes enfrentados en una fomedable batalla final (el caballero contra el dragón).

Northrop Frye dice que entre más cerca esté el romance del mito, más atributos de divinidad tendrá el héroe y el enemigo tendrá más cualidades demónicas. Curiosamente, los personajes de Updike tienen en efecto poderes sobrenaturales; la magia que practican no es un regalo que les haya donado Darryl van Horne. En todo caso, es él quien se la descubre; pero las brujas ya hacían magia antes de que él llegara. Eso permite hacer una distinción entre la magia de las brujas (del lado de la divinidad, representada en este caso por una deidad femenina que preside sus vidas por mediación de Alexandra) y la magia de Van Horne, cuyo signo es la masculinidad y la voluntad de dominio.

Del romance se dice también que es la búsqueda de la edad de oro; esta cinta nos la presenta como una aspiración cuyo mediador es el hombre, elegido al principio por las tres brujas (que aún desconocen su pro-

pio poder) y luego rechazado por las tres. El resultado de la primera fase de la elección es ese lugar perfecto que representa la mansión Lenox; y el epílogo nos permite suponer que las brujas han conseguido recuperarlo.

El mythos del otoño: tragedia

El punto de resolución de la acción en la tragedia es el *pathos* o catástrofe (no importa si el héroe triunfa o fracasa). Difícilmente podemos encontrar mejor ejemplo de *pathos* que el desenlace de *Enemigos, una historia de amor*, en que el protagonista, incapaz de elegir a una entre sus tres mujeres (esquema narrativo básico número 2), se condena voluntariamente al destierro después de que una de ellas se quita la vida.

A diferencia de las dos figuras anteriores, cuyo centro es la interacción entre los distintos personajes, la tragedia se concentra en un solo individuo. Es un individuo, Herman Broder, el que lleva el hilo de la narración y el que establece el punto de vista de su desarrollo.

En la tragedia, el orden de la naturaleza está presente. Hay algo externo que, cuando se compara con el héroe trágico, lo hace ver sumamente pequeño: el destino, el accidente, la fortuna, la necesidad, la circunstancia; el héroe trágico es nuestro mediador con ello. Herman Broder, anulado por las circunstancias de su propia historia, más allá de sus pasiones, vive su tragedia precisamente como destino: es impotente ante los acontecimientos e incapaz de actuar de contra ellos. El héroe trágico ha perturbado un balance en la naturaleza que tarde o temprano tiene que ser reintegrado (*nemesis*). El acto con que comienza el proceso trágico puede ser la violación de una ley moral. En *Enemigos...*, en efecto, podemos encontrar esa violación; pero también es cierto que la violación no se identifica de manera unívoca como el motivo de la desgracia. La tragedia parece eludir la contradicción entre la responsabilidad moral y el destino arbitrario, así como elude la contradicción entre lo bueno y lo malo.

Para terminar, recordemos que una tragedia puede contener una acción cómica, pero sólo episódicamente, como un contraste subordinado o como una trama secundaria. En *Enemigos...*, los episodios humorísticos sirven precisamente para subrayar la inclemencia del destino al que se enfrenta el individuo solo.

El mythos del invierno: parodia

El punto de resolución de la acción es el *spargamos* o el sentido de que el heroísmo y la acción efectiva, o están ausentes, o están desorganizados, o están condenados al fracaso desde el principio. Curiosamente, nuestro esquema narrativo de *spargamos* es el que más se ajusta a la versión más conocida del mito: un hombre elige a una entre tres mujeres (número 1). Tal vez esta coincidencia refuerza la voluntad paródica que se aprecia en todos los planos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Para empezar, el héroe mítico deja de ser heroico en el mismo momento en que, para elegir a una entre tres mujeres, tiene que abandonar a dos.⁸ Y esas dos, en lugar de sentarse a llorar el abandono, se enfrentan a él de manera por demás belicosa e intransigente. Esto resuelve el esquema narrativo en una historia en que reina la confusión y la anarquía.

En la parodia, los modelos míticos de la experiencia intentan darle forma a las veleidosas ambigüedades y complejidades de la experiencia que no ha sido idealizada. Lo que en el mito originario provoca la guerra más gloriosa de la literatura, en la que participan héroes y dioses cuya memoria permanece viva después de dos mil años, en la parodia (donde la experiencia no ha sido idealizada, y en lugar de dioses y héroes nos encontramos a simples seres humanos) provoca una divertidísima persecución, que termina en la amarga conclusión de que, realmente, tanto esfuerzo no valió la pena.

La parodia, entonces, aplica las formas míticas a un contenido más realista, que las conduce por caminos inesperados (el mejor ejemplo de la literatura es el *Quijote*). Pero esta aplicación despiadada nos entrega una visión en que las propias fuentes de los valores y las convenciones han sido ridiculizadas.

Éste es, pues, nuestro cuerpo de datos. Lo que se intenta en esta segunda parte de la investigación es aplicar a un conjunto de mensajes el modelo de análisis que hemos propuesto en la primera parte.

⁸Según Northrop Frye, uno de los temas centrales del *mythos* es la desaparición de lo heroico.

NO EXISTE

PAGINA

NIVEL SINTÁCTICO

La lógica de la aplicación del modelo de análisis que hemos propuesto implica el manejo de la mayor cantidad de información posible acerca de los mensajes que estamos investigando.¹ El primer paso del análisis consiste en organizar la información en diferentes planos. Siguiendo el esquema de Charles Morris (1985), trabajaremos en dos niveles: sintáctico (relaciones entre los signos) y semántico (relaciones entre los signos y sus significados).²

En el primer nivel de análisis, para los efectos de este estudio, ubicamos las relaciones que constituyen un mensaje como relato. Ya que se trata de relatos cinematográficos, en este nivel hemos tratado de resumir los datos que constituyen el hecho cinematográfico como mensaje narrativo. La sintaxis del mito es la sintaxis del relato; por lo tanto, lo que nos interesa en una primera aproximación es la manera en que se organizan en cada una de las películas los datos que constituyen cada uno de los diferentes relatos.

El nivel sintáctico es fundamentalmente un nivel descriptivo: opera con el conjunto del mensaje como un hecho material, con límites en el espacio y en el tiempo. Se trata de exponer en él exactamente aquellos términos de los que está constituido el significante; de recuperar los elementos visuales y auditivos que componen los filmes como mensajes narrativos descifrables y entendibles.

A propósito de la adaptación

Una de las principales características que observamos al efectuar esta descripción es que existen diferentes códigos subsumidos en cada uno de los mensajes objeto de nuestro análisis. Cada código pertenece a un medio de comunicación distinto y obedece a normas de desciframiento diferentes también. Lo que nosotros tenemos al iniciar el análisis es un producto que ha sufrido varios procesos de traducción. Para comenzar,

¹Cf. *supra* "Niveles de descripción" en el "Enfoque teórico-metodológico".

²El nivel pragmático (las relaciones entre los signos y sus intérpretes) exigirá una investigación sobre los públicos receptores de estos mensajes.

toda película, antes de haberse vertido en el lenguaje propiamente cinematográfico, tiene como antecedente directo un guión; es decir, existe como una expresión escrita.

Frecuentemente, es el guión la primera versión completa de un relato cinematográfico. Así ocurre en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Pero también suele suceder que un relato cinematográfico provenga de una idea anterior, expuesta primero como literatura: una obra de teatro, una novela, un cuento, etcétera. Cuando esto ocurre, el guión mismo es ya un trabajo de traducción. Tanto *Las brujas de Eastwick* como *Enemigos, una historia de amor* son adaptaciones de novelas.

La adaptación no es una traducción "literal" de un medio de comunicación a otro, y su resultado no siempre contiene una versión completa e idéntica a la narración que le dio origen. Son muy pocos los relatos cinematográficos que son copia fiel del original literario. La conversión de un lenguaje a otro implica una serie de modificaciones de la estructura original que obedecen, sobre todo, a las exigencias del género. Cuando los relatos tienen que pasar por el filtro de la industria cinematográfica, por lo general, las historias se reducen de manera que puedan ser "contadas" en el tiempo que dura la exhibición de una película industrial.

Las modificaciones no son causadas tan sólo por exigencias de duración; existe también una voluntad de simplificación: el cine industrial no puede ser tan detallado como la literatura. El guión, entonces, obvia las explicaciones psicológicas, evita las redundancias, selecciona las escenas que considera más pertinentes y desecha las otras; condensa personajes o circunstancias y realiza síntesis de los elementos que constituyen el relato original. Los motivos de la simplificación y de las condensaciones pueden ser muchos: desde la economía de medios hasta las razones de la censura. Cuando una adaptación es exitosa podemos decir que su éxito se debe a su capacidad para encontrar buenas soluciones visuales y/o auditivas a los problemas narrativos que están planteados en todo relato literario. Y no es raro que algunas soluciones cinematográficas resulten "mejores" —o más eficaces— que sus equivalentes literarios.

De las dos adaptaciones que analizaremos a continuación, la de *Enemigos, una historia de amor* es la más fiel a su antecedente literario. La novela de Isaac Bashevis Singer está vertida en el guión casi al pie de la letra. Se pierden unos pocos detalles, sobre todo de exploración de la interioridad, pero las soluciones visuales suelen ser muy buenas. Las

alucinaciones auditivas de Herman Broder, por ejemplo, que identificamos con la escena del principio —un sueño en que vislumbramos el horror del nazismo— resultan una buena manera de ilustrar su delirio de persecución y su perenne necesidad de esconderse.

Sin embargo, muchos de los trazos más finos de la novela son imposibles de recuperar en el relato cinematográfico. La relación entre Herman Broder y Tamara, por ejemplo, queda apenas expuesta a grandes rasgos en el filme. La personalidad de Tamara apenas es aludida en un diálogo y nunca sabemos que su matrimonio fue forzado a causa de un embarazo. Aunque se trata de un trabajo que se atiene al relato literario casi al pie de la letra, en la adaptación se pierde algo de la sutileza del novelista en la construcción de los personajes y las situaciones. La adaptación de *Las brujas de Eastwick*, en cambio, implica modificaciones tan sustanciales de la estructura narrativa original que el adaptador cambió los apellidos de algunos de los personajes para indicar esa infidelidad a la novela de Updike.

Los motivos de esa adaptación pueden haber sido simplemente de censura —algunas de las escenas de la novela deben haberle parecido francamente “pornográficas” a la mentalidad hollywoodiense, incapaz de reproducirlas ni siquiera de manera insinuada en la película. Pero también tenemos que considerar los económicos: las condensaciones y síntesis de elementos permiten estructurar un relato mucho más simple y fácil de entender, más superficial que la novela.

Ahora bien, aunque esas novelas son antecedentes directos de las películas, y consideramos su consulta una parte importante de la aplicación de nuestro modelo, para el análisis nos basaremos en el relato cinematográfico, que es el producto final de una serie de subsunciones: los pasos de un código a otro no terminan en la conversión de un texto escrito a otro texto escrito —de la novela al guión—, ni en la conversión de ese segundo texto escrito al código audio-visual —del guión a la realización cinematográfica.³

Las subsunciones continúan para nosotros, puesto que no contamos con la posibilidad de realizar el análisis del filme cinematográfico (lo cual hubiera implicado el acceso al celuloide y a algún tipo de proyector o de moviola). Todas estas historias, consideradas aquí como mensajes ci-

³Incluidos todos los procesos que ésta implica: pre-producción (escenografía, maquillaje, vestuario, etcétera) filmación, edición, sonorización, musicalización, efectos especiales...

nematográficos, fueron exhibidas comercialmente en cines de la ciudad de México, y fue en ellos que las conocimos. Pero su análisis detallado es mucho más económico (o, simplemente, accesible) en una videocasetera doméstica.

He aquí una conversión más: del código cinematográfico al código televisivo. Aquí también, el paso de un medio a otro provoca modificaciones en el mensaje. Las más importantes implican pérdidas. El paso de la pantalla rectangular a la pantalla cuadrada provoca una mutilación muy grave de la imagen. La solución del video es la de recuperar tan sólo el centro de esa imagen rectangular, y olvidar por completo que también los fragmentos de la izquierda y de la derecha de la pantalla son significativos. Puede suceder incluso que no logremos entender lo que está pasando en algunas escenas, porque no podemos ver todo el encuadre.

El paso de la pantalla grande a la pantalla chica también conlleva una pérdida de detalles. Por último, el paso del ambiente ritual y público de la sala cinematográfica —con la proyección a oscuras, la quietud y el silencio que recuerdan lo onírico— al ambiente cotidiano y doméstico de la videocasetera —proyección que puede comenzar a cualquier hora y de manera individual, con todos los ruidos e interrupciones de la casa— implica la integración de un mensaje que, por contexto, es distinto del cinematográfico.

Sin embargo, así como hemos detectado diferencias estructurales entre el significante literario que originó la película y el del mensaje propiamente cinematográfico, en lo que se refiere al objetivo principal de este estudio podemos asegurar que el *videotape* de un filme contiene todos los elementos estructurales —desde el punto de vista narrativo— que constituyen el significante cinematográfico.

Finalmente, el trabajo del análisis requiere la ulterior traducción de un lenguaje a otro: del lenguaje cinematográfico al lenguaje escrito. Aunque tal vez hubiéramos podido basarnos en los guiones (y evitar esos pasos de un código a otro y a otro y a otro...), lo que en realidad nos interesa es la composición estructural del significante cinematográfico y su conversión al código de la video, pues son los relatos narrados por estos dos medios los que llegan, finalmente, a los públicos amplios. Los guiones, en el improbable caso de que hubieran sido ac-

cesibles para nuestro análisis,⁴ no son precisamente la expresión escrita de un mensaje cinematográfico, sino su antecedente más inmediato; es decir, muchas veces se hacen modificaciones estructurales al relato que se expone en el guión en el momento de la filmación.

Como nuestra traducción del código cinematográfico al escrito tiene como finalidad principal establecer los elementos estructurales narrativos de los mensajes que constituyen este estudio,⁵ la transcripción no contiene las mismas notaciones que un guión cinematográfico; hemos evitado las indicaciones técnicas (por ejemplo, las acotaciones para encuadres y movimientos de cámara) para hacer más fácil y ágil la lectura de los textos como relatos.

De esa manera, aunque nuestra transcripción no contiene todos los elementos que constituyen la imagen cinematográfica, es fiel a la estructura del relato. Otra vez: como nuestro interés se centra en el proceso de los mitos, consideramos que esa transcripción es suficiente. Como dice Gilbert Durand: "podría definirse el mito como esa forma del discurso donde el valor de la fórmula *traduttore, traditore* tiende prácticamente a cero" (1982: 340).

Análisis distribucional

Una de las exigencias principales de la traducción de un código a otro es el establecimiento de unidades de sentido equivalentes. Siguiendo a Christian Metz, consideramos que el fragmento más pequeño del significativo cinematográfico es la toma.⁶ Definimos "toma" o "plano" como un fragmento cinematográfico continuo. Se puede decir que una toma resulta de poner a funcionar la cámara y luego detenerla. En el discurso hablado, las unidades equivalentes a las tomas son los signos lingüísticos, que presentan cierta autonomía significativa, pero cuyo sentido viene dado por su combinación —en frases u oraciones— con otros signos lingüísticos. De la misma manera, las tomas se contraponen en el discurso cinematográfico a partir del montaje o edición. El trabajo del editor de una película consiste en unir las diferentes tomas en conjuntos que tengan sentido.

⁴Lo cierto es que son muy pocos los guiones que se publican. ¿Para qué publicar un guión si la película ya existe?

⁵Ya que nuestro examen se basa en una reflexión sobre el mito.

⁶También denominada "plano".

La longitud de una toma es muy variable: puede durar una fracción de segundo; pero hay directores que se han vuelto famosos por filmar una película completa de un solo *shot*. En todo caso, la longitud de las tomas determina el estilo de filmar y el ritmo de una película.

Antes de filmarse, la mayor parte de las películas necesitan un libreto técnico que contenga todas las indicaciones de la realización (tomas numeradas, personal necesario, locaciones, vestuario, maquillaje, escenografía, equipo, encuadres, movimientos de cámara, iluminación, diálogos, indicaciones de actuación, etcétera). Este texto sirve de guía a todas las personas que cumplen un papel fundamental en la factura de una película: desde el productor hasta el editor.

Un análisis cinematográfico tendría que trabajar con ese texto como referencia de su producto final —la película—; pero si no se cuenta con él, es necesario hacer una reconstrucción a partir del filme. Christian Metz, en *Ensayos sobre la significación en el cine*, proporciona uno de los métodos más eficaces para hacer esta reconstrucción (aunque su método adolece, desde mi punto de vista, de un defecto fundamental: se limita al aspecto visual de una película y descuida de manera inexplicable el aspecto auditivo de la misma).

Como ya lo hemos dicho, las tomas adquieren sentido al combinarse entre sí. El signifiante cinematográfico tiene un desarrollo en el tiempo y, por lo tanto, es lineal y consecutivo: las tomas se oponen en un orden específico y ese orden genera un resultado. Para ilustrar esta idea podemos recordar el famoso experimento de la temprana cinematografía soviética de contraponer un motivo determinado con diferentes contextos; por ejemplo: al rostro inexpresivo de un hombre sigue un plato de comida. La gente interpreta la expresión del rostro como de hambre. El mismo rostro se contrapone a la imagen de un bebé; el resultado es ahora que los espectadores “leen” una expresión de ternura en el mismo rostro en que antes habían leído hambre. Y así sucesivamente.

Las combinaciones de planos van generando, por lo tanto, unidades de significación más complejas. El análisis narrativo encuentra en estas unidades más complejas un equivalente a las frases en lingüística: no importa qué tan larga o complicada sea una película; en última instancia, el análisis siempre nos llevará a sus unidades mínimas: las tomas.

Así como una película es la combinación de una secuencia de tomas, el relato está constituido por signos lingüísticos que, al combinarse, forman frases. Para Barthes, el relato es una gran frase. En el cine, el relato

es esa combinación de tomas, organizadas en fragmentos autónomos más amplios: escenas, secuencias; sintagmas alternados, frecuentativos, descriptivos; y planos autónomos (Cf. Metz, 1982). Son estos fragmentos autónomos los que consideraremos *unidades mínimas de sentido* cinematográfico.

Como en el lenguaje hablado, en el cine toda unidad de significación pertenece a un cierto nivel y sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior. Siguiendo a Barthes (1982:10-11), en este punto encontramos dos tipos de relaciones: *distribucionales*, si las relaciones están situadas en un mismo nivel —es decir, las tomas se relacionan distribucionalmente con otras tomas; lo mismo que las escenas con las escenas y las secuencias con las secuencias— e *integrativas* si se captan de un nivel a otro —es decir: un conjunto de tomas forma una escena; un conjunto de escenas forma una secuencia; un conjunto de secuencias forma una película.

Nuestro análisis distribucional divide cada una de las películas de nuestro estudio en sus unidades mínimas de significación: segmentos cinematográficos que presentan una autonomía relativa desde el punto de vista narrativo. Hacemos una síntesis integrativa cuando consideramos unidades significativas más complejas: así como un conjunto de tomas se integra en un segmento autónomo; un conjunto de escenas se integra en una secuencia; un conjunto de secuencias puede integrar un sintagma alternado, etcétera. Para realizar un análisis estructural, hay que distinguir estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora).

Según Barthes, los niveles "son operaciones; [...] el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desenrollarse de la historia, es también reconocer 'estadios'; leer (escuchar) [o ver en el cine] un relato, no sólo es pasar de una palabra a otra [o de un segmento autónomo a otro], es también pasar de un nivel a otro" (1982:11).

La primera operación que hemos hecho en la transcripción de los relatos cinematográficos que estamos estudiando ha sido, entonces, un análisis distribucional. La segunda operación, la síntesis integrativa, tiene por objeto reunir esas primeras unidades de significación en unidades más complejas. Para pasar del análisis cinematográfico al análisis narrativo (y de ahí al análisis del mito), esta segunda operación integrará los primeros fragmentos en funciones.

Definimos “función” como la unidad de significación en el análisis del relato. El criterio para identificar una función es principalmente narrativo: las funciones son aquellas unidades de sentido que hacen avanzar un relato.⁷ Las funciones se ubican en el nivel más elemental, que, según Barthes, se integra en el siguiente: el nivel de las acciones. El siguiente paso —también integrativo— es el de describir ese segundo nivel jerárquico a partir de las esferas de acción que desarrolla cada personaje o *actante*.

Las transcripciones que siguen a continuación tienen como finalidad, por lo tanto, la de hacer una descripción, lo más puntual posible, de los relatos que están narrados en cada una de las películas que constituyen nuestro cuerpo de datos, en un plano distribucional.

Acerca de la transcripción

El análisis de cada una de las películas está expuesto de la siguiente manera: al inicio de cada uno se transcribe la ficha técnica, con todos los datos de la filmación. En seguida, hay una breve sinopsis. A continuación, se desarrolla el nivel distribucional.

Aunque su posibilidad de traducción de un medio a otro u otros es una de las características esenciales del relato, resulta por demás interesante la manera en que cada medio específico utiliza sus recursos para narrar. Es por ello que, en el nivel distribucional, hemos procurado conservar muchos de los elementos del código cinematográfico al analizar nuestros relatos. En esta parte, se transcriben los relatos *completos*, segmento por segmento, en el orden secuencial en que se presentan en cada filme.

Cada uno de los segmentos está separado del anterior y del subsecuente por una notación entre corchetes, en la que se indica:

- el número del segmento
- el tipo sintagmático (en cursivas)
- el escenario donde toma lugar la acción
- la indicación día o noche (entre paréntesis)
- la indicación b/n cuando la película no es en color.

La transcripción de cada segmento expone los datos visuales y auditivos que se consideran pertinentes para comprender, por una parte, el

⁷Ver *supra*, “Enfoque teórico-metodológico”.

desarrollo de la acción, y por la otra, la textura del relato cinematográfico. Por ello se conserva en cada fragmento la organización narrativa del filme. Esto significa que hemos respetado el orden cronológico de la exposición original de las tres historias; cosa que, por lo demás, ha sido muy simple, ya que en ninguna de las tres películas hay *flash-backs* y las rupturas temporales están obviadas por el contexto, o están señaladas de manera especial.

El tipo sintagmático

Como criterio distribucional hemos seguido el que expone Christian Metz en "La gran sintagmática del film narrativo" (1982). La acción de cada segmento (o unidad mínima de significación) tiene una relativa autonomía, y la división entre uno y otro proviene de manera directa de la factura del filme. Esos segmentos tienen diferentes maneras de organizarse en seis *tipos sintagmáticos* (Metz, 1982:155-156):

— *Escena*. En la acción hay unidad temporal y espacial; hay un solo escenario, que se integra explícitamente en el imaginario espacial, y la significación funcional está dada como continuidad. La escena es el fragmento cinematográfico que más nos recuerda el teatro. En el cine moderno, la escena sigue constituyendo una de las herramientas fundamentales del relato; muchos momentos importantes y significativos desde el punto de vista narrativo son conversaciones que se filman como escenas.

— *Secuencia*. Se trata, ahora, de una forma de narrar propiamente cinematográfica; el criterio narrativo ya no es la unidad de tiempo y espacio. La significación funcional está dada a partir de la unidad de acción. En una secuencia, los personajes pueden pasar de un escenario a otro, e inclusive dar saltos en el tiempo, sin someterse a las normas espacio temporales, y los escenarios se integran implícitamente en el imaginario espacial. En la secuencia, el relato ahorra fragmentos innecesarios y hace importantes síntesis de la acción o *elipsis*; por ejemplo, un personaje empieza a subir una escalera y en la toma siguiente ya está en el segundo piso. O vemos el despegue de un avión y en la siguiente toma ya estamos aterrizando en otro aeropuerto —no importa que, en el relato, el vuelo haya durado seis horas.

— *Sintagma alternante*. También propio del cine, el sintagma alternante proporciona repetidas veces una rápida visión de dos situaciones

que están ocurriendo simultáneamente en dos diferentes escenarios. Metz distingue dos subdivisiones: *montaje alternativo* (las tomas de dos jugadores de tenis; el campo y contracampo de una conversación) y *montaje alternado* (los perseguidores y los perseguidos). Además, dentro de esta misma categoría, señala la existencia del *montaje paralelo*, que puede llevarse a cabo sin unidad temporal, simplemente contraponiendo situaciones contrastantes (el pobre y el rico, la alegría y la tristeza) que pueden ser altamente denotativas.

— *Sintagma frecuentativo*. El cine es capaz de comprimir un número prácticamente indefinido de acciones particulares en un proceso agrupador. El ejemplo es el de una larga caminata en el desierto, traducida por una serie de vistas parciales unidas por disolvencias. Su diferencia con la secuencia reside en que el sintagma frecuentativo pretende dar cuenta de todo un proceso, mientras que la secuencia desecha aquellos pasos del proceso que pueden inferirse por lógica, o que son redundantes. La elipsis en la secuencia ahorra pasos. La elipsis en el sintagma frecuentativo comprime el tiempo de cada uno de los pasos que constituyen un proceso. Por ejemplo, no se puede pasar de la planta baja al primer piso sin tocar cada uno de los escalones; la secuencia filmará al sujeto al pie de la escalera y luego dará un salto en el tiempo y en el espacio: la siguiente toma será ya en el siguiente piso. Pero si la escalera que se tiene que subir atraviesa quince pisos, el sintagma frecuentativo, al agrupar imágenes redundantes del personaje en algún punto de cada uno de los segmentos de la escalera, pone a la vista el proceso entero y permite imaginar el esfuerzo que esa subida significa.

— *Sintagma descriptivo*. En este segmento, “la sucesión de las imágenes en la pantalla corresponde únicamente a series de *co-existencias espaciales* entre los hechos presentados [...]”; es el único sintagma en el que los encadenamientos temporales del significante no corresponden a ningún encadenamiento temporal del significado, sino sólo a ordenamientos espaciales” (Metz, 1982). Como su nombre lo indica, su función es descriptiva (por ejemplo, de un personaje o de un escenario) y no hace avanzar la acción. Su importancia, desde el punto de vista narrativo, es la que Barthes (1982:16) señala para los indicios.

— *Plano autónomo*. Incluye desde el *plano-secuencia* (una larga secuencia filmada de un solo *shot*), hasta las inserciones de una sola toma, pasando por varias posibilidades intermedias. Los planos autónomos pueden servir para mostrar momentos subjetivos (sueños, alucinaciones) o para

señalar detalles (como el gran acercamiento a un objeto). Sirven para extrapolar un elemento de enorme fuerza significativa, en un *flash*, o para contraponer metáforas en un discurso dado.

La indicación del tipo sintagmático permite, entonces, comprender la función que cumplen varios escenarios en un solo fragmento. Por ejemplo, cuando hay una persecución, la acción avanza de manera simultánea en dos escenarios móviles (el mambotaxi y la motocicleta que secuestra Lucía, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*). O las múltiples ocasiones en que un personaje pasa por varios escenarios en la acción de llegar a un lugar.

Nuestro criterio para reconocer el final de un segmento y el principio del siguiente es fundamentalmente narrativo; lo que nos interesa es la manera en que avanza la acción. Los indicadores de este avance suelen ser los cambios de escenario o los brincos en el tiempo. Es decir: indicadores espacio-temporales.

Sobre los diálogos

El análisis distribucional implica ya una voluntad de síntesis; nuestra traducción del lenguaje cinematográfico al escrito no recupera la totalidad del texto filmico puesto que nuestra intención es ya proceder al análisis narrativo. Si hacen falta, los relatos cinematográficos son accesibles en video.

El análisis no reproduce: interpreta. Es por eso que sólo hemos transcrito algunos de los diálogos, cuando nos parecieron especialmente pertinentes, y los hemos señalado entrecomillándolos; las versiones en las que nos basamos para hacer el análisis distribucional de *Enemigos...* y de *Las brujas...* no tenían subtítulos en español; la traducción de los diálogos entre comillas es nuestra.

Sin embargo, como un volumen considerable de la trama de los tres relatos descansa en lo que dicen los personajes, hemos hecho resúmenes de sus conversaciones cuando consideramos que era necesario.

Sobre los escenarios

Las tres películas que estamos analizando se llevan a cabo en escenarios domésticos. Hacemos una breve descripción de esos escenarios al finalizar cada una de las transcripciones. Pero antes de la descripción,

los escenarios están denominados con frases breves que permiten ubicar de manera unívoca el lugar donde se está llevando a cabo la acción. La mayor parte de esas indicaciones hace una referencia a los personajes, ya que, la mayor parte de las veces, la acción gira alrededor de los movimientos en el espacio que tienen que realizar los personajes para encontrarse o desencontrarse.

Muchas de las secuencias estudiadas tienen de particular el movimiento espacial dentro de escenarios amplios. Los interiores de las casas tienen una función significativa básica para comprender el sentido de la acción. Por ejemplo, los movimientos de Herman para contestar el teléfono sin que Yadwiga lo escuche en *Enemigos, una historia de amor*, o las secuencias finales de *Las brujas de Eastwick*, en que los personajes corren, saltan y vuelan de un lado a otro de la mansión Lenox.

Cuando el paso de una habitación a otra es significativo, indicamos los dos y a veces tres escenarios en que se lleva a cabo la acción de una determinada secuencia. El escenario principal se indica al principio, con mayúscula, y el escenario secundario va a continuación, después de una diagonal. El escenario al que se mueve(n) el o los personaje(s) lo indicamos después de un guión, con la misma notación que el anterior. Cuando la acción es demasiado rápida como para que ese registro sea pertinente, solamente indicamos el escenario general. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, en el relato frecuentemente se mezclan escenarios del cine o de la televisión con escenarios de la historia propiamente dicha. En *Las brujas de Eastwick*, una secuencia completa combina la imagen del escenario "natural" con una imagen grabada en video. El resultado de esta combinación frecuentemente se resuelve en sintagmas alternantes. Esta mezcla también la indicamos.

Otra de las indicaciones básicas es la que distingue los fragmentos filmados de día o de noche. La indicación de la hora exacta se da dentro de la transcripción solamente en los escasos momentos en que está directamente aludida en el filme. Es el contexto y la iluminación los que dan, en todos los demás casos, una idea del paso del tiempo en el cine.

Sobre los personajes

Como parte conclusiva del nivel distribucional, después de la descripción de los escenarios, hacemos un esquema de las características de los personajes. Es en esta sección donde describimos su apariencia física,

vestuario y maquillaje, maneras de hablar y de moverse, gestualidad, etcétera, además de su perfil social, político y económico.

En la sección de la transcripción, por economía, sólo aludimos a los personajes por sus nombres (el reparto está incluido en la ficha técnica). La descripción de los personajes es, además de una operación distribucional en que se completan los datos del primer nivel, una operación ya integrativa, que nos introduce en el nivel actancial.

LAS BRUJAS DE EASTWICK

Ficha técnica

Título de la exhibición en México: *Las Brujas de Eastwick*

Título original: *The Witches of Eastwick*

Año: 1987

Duración: 118 minutos

Producción: Guber-Peters (Warner Brothers)

Director: George Miller

Productor: Polly Platt

Guión: Michael Cristofer, sobre la novela del mismo nombre de John Updike

Productor ejecutivo: Kenedy Miller

Fotografía: Vilmos Zsigmond

Edición: Hubert de la Boullerie

Música: John Williams

Vestuario: Aggie Guerard Rodgers

Efectos especiales: Michael Owens

Maquillaje: Ben Nye, Jr., Leonard Engelman, Rob Bottin

Intérpretes:

Jack Nicholson (Darryl Van Horne)

Cher (Alexandra Medford)

Susan Sarandon (Jane Spofford)

Michael Pfeiffer (Sukie Ridgemont)

Veronica Cartwright (Felicia Alden)

Richard Jenkins (Clyde Alden)

Sinopsis

Alexandra, Jane y Sukie son amigas entrañables. Sukie sospecha que, cuando están juntas, ocurren cosas que ellas provocan (por ejemplo, una tormenta). Se reúnen los jueves a platicar, a romper la dieta y a tomar martinis. Uno de esos jueves, al día siguiente de que Jane se divorció —Alex es viuda y a Sukie la abandonó su marido porque se embaraza

con demasiada frecuencia—, las tres se ponen a imaginar las virtudes del hombre con quien les gustaría encontrarse, pues ya están hartas de los machos comunes y corrientes con los que se ven condenadas a andar. Esa misma noche llega a Eastwick un extraño personaje que llama la atención de todo el pueblo, ya que es inmensamente rico y compra una mansión que está considerada como un monumento histórico. El personaje, Darryl van Horne, seduce a cada una de las amigas y establece con ellas una relación amorosa y sexual que las incluye a las tres. Es ahora en la mansión Lenox donde las amigas hacen sus reuniones, a las que se ha unido Darryl, que les da claras evidencias del poder mágico que entre las tres convocan. Pero esta relación no le gusta a Felicia Alden, la dueña del periódico local, que se rompió una pierna la noche misma en que Darryl se presentó por primera vez en público, y que parece haber enloquecido por esa causa. Felicia obliga a su marido Clyde, director del periódico, a despedir a Sukie, reportera del mismo, y a publicar noticias infamantes sobre los escándalos de que es escenario la mansión Lenox. En una reunión de las brujas con Darryl, los cuatro amigos hablan del problema—pues la hostilidad general es alarmante— y, sin ellas quererlo, actúan a control remoto sobre Felicia hasta que su propio marido, desesperado por su extraña conducta, la mata con un atizador. Las brujas, al darse cuenta de lo que han provocado, rompen con Darryl, que monta en cólera. Para castigarlas, le inflige a cada una de ellas el mal al que más teme. Alexandra habla con él para evitar que mate a Sukie y se reconcilian. Una vez instaladas de nuevo en la mansión Lenox, las brujas le piden un día a Darryl que vaya al pueblo, y mientras él está ausente, modelan un muñeco de cera sobre el que ejercen los poderes mágicos que ahora conocen y empiezan a dominar. Después de un terrible combate, consiguen vencer a Darryl y hacerlo desaparecer. Pero las tres están embarazadas y, según sugiere el epílogo, hay ahí una posibilidad de que Darryl regrese por sus hijos.

Nivel distribucional

Vista aérea de Eastwick. Créditos. Tema musical.

[1. *Escena*. Casa de Alexandra/cocina (día)] Alex termina de modelar una de sus muñecas: una figura femenina como de 15 centímetros de alto, sentada, con enorme barriga y enormes pechos. Habla con su hija Carol.

[2. *Plano autónomo*. Calle frente a la casa de Sukie (día)] Sukie sale de su casa con sus cinco hijas.

[3. *Escena*. Un salón de la Escuela Elemental Lenox (día)] Jane dirige la banda de la escuela, que toca "América, América" espantosamente. Llega Walter Neff, el director de la escuela, y comenta algo acerca del divorcio de Jane. Ella le dice que hoy firmó los últimos papeles. El se le insinúa y le acaricia una nalga. La música sigue sonando para encabalgarse en la siguiente toma.

[4. *Escena*. Jardín de la Escuela Elemental Lenox (día)] Felicia Alden canta "América, América", acompañada por la banda (que dirige Jane) de la escuela. Cuando ella termina, Walter toma el micrófono y agradece la participación de ambas.

[5. *Sintagma frecuentativo*. Jardín de la Escuela Elemental Lenox (día)] Walter comienza a leer un discurso largo y aburrido. Entre los chicos de la banda se ve al de los platillos dormido; se le cae uno con gran ruido. Acercamientos a Alex y a Sukie cada vez más molestas, con las niñas acurrucadas en sus regazos o de plano dormidas. Jane sube la vista y mira unas pocas nubes que, ante sus ojos, empiezan a engrosar. Sopla el viento. La veleta gira. Comienza una tormenta. Todos corren. Walter sigue hablando.

[6. *Secuencia*. Calle-Casa de Alex/cocina (noche)] Bajo la lluvia llegan el coche de Jane y la camioneta de Sukie. Se estacionan y bajan ellas dos corriendo, envueltas en sus impermeables. Alex les abre y entran corriendo a la cocina, se quitan los impermeables. Hablan del clima y comentan el discurso de Walter esa tarde. Se dan cuenta de que las tres pensaron exactamente lo mismo: que deseaban que algo ocurriera con tal de que Walter dejara de hablar y pudieran irse. Sukie trata de llamarles la atención sobre eso, pero no le hacen caso. Se sirven unos martinis.

[7. *Escena*. Casa de Alex/estancia (noche)] A la mesa, hablan de hombres. Brindan y Alex le da a Jane la bienvenida al club de las mujeres solas. Jane llora. Cuando chocan las tres copas, el cielo truena. Sukie consuela a Jane. Deciden jugar a las cartas.

[8. *Sintagma alternante*. Casa de Alex/estancia-Carretera (noche)] Junto al fuego, siguen hablando de hombres: a Jane la han dejado porque no puede tener hijos; a Sukie porque tiene demasiados. Alex habla de su marido muerto y trata de convencer a las otras de que, con o sin hombres, la vida vale la pena. De todas formas, empiezan a decir las ca-

racterísticas del hombre ideal tal y como cada una de ellas lo ve: alguien bueno, inteligente, con quien se pueda hablar, alguien que me cuide, un extranjero, un príncipe sobre un caballo negro, alguien romántico. Bajo la lluvia se ve un Mercedes Benz negro que va a toda velocidad por una carretera. Guapo, aunque no tanto. Bonitos ojos, bonito culo. Otra vez, el coche. Que sea grandote. No tan grandote. El coche se detiene ante una casa. De él se bajan dos hombres. Uno de ellos lleva un paraguas y va cubriendo con él al otro. Las tres mujeres concluyen que no van a conseguir que ese hombre ideal aparezca con sólo soñarlo.

[9. *Secuencia*. Periódico/calle/sala de redacción—Casa de Alex (día)] Un automóvil se estaciona enfrente de la entrada del periódico y de él bajan Felicia y Clyde Alden. En la sala de redacción, Sukie habla por teléfono con Alex. Le está contando acerca del nuevo vecino: un hombre de Nueva York que rentó la Mansión Lenox. No tiene esposa ni familia. En cambio, tiene cuatro pianos. Sukie no se puede acordar de su nombre por más esfuerzos que hace. En el momento en que Felicia y Clyde entran a la sala, Alex se da cuenta. Sukie se despide de ella y cuelga. Saluda a Felicia y a Clyde, le entrega a él los artículos que escribió y le hace una relación de los que va a escribir. Cuando comenta que alguien compró la Mansión Lenox, a Felicia se le cae lo que trae en las manos.

[10. *Escena*. Periódico/dirección (día)] Felicia discute con Clyde: no tienen derecho de vender la Mansión Lenox. ¿Ahora dónde van a anidar los pájaros? Él le explica que no hay mucho que ellos puedan hacer para remediarlo. Ella presiente algo terrible y malvado.

[11. *Escena*. Tienda de la señora Biddle (día)] Alex platica con la señora Biddle, que vende en su tienda las muñecas de barro que ella modela. Ella le cuenta que esa mañana llegó un hombre encantador y las compró todas. Se trata del mismo que compró la Mansión Lenox. La señora Biddle tampoco puede recordar su nombre.

[12. *Secuencia*. Sala de conciertos (noche)] Jane toca el cello en un cuarteto de cuerdas. En el auditorio se puede ver, en primera fila, a Felicia y a Clyde. También están Sukie y Alex. Empieza a sonar un ruido muy desagradable. En la última fila, un hombre ronca estrepitosamente. Termina la pieza. La gente aplaude. Encienden las luces. El hombre se cae al suelo con todo y silla. Despierta, se levanta y camina por el pasillo central gritando bravos y aplaudiendo. Jane lo mira sorprendida y sonrío.

[13. *Secuencia*. Salón de recepciones (noche)] Alex y Sukie buscan a Jane y atraviesan el salón, que está lleno de la gente que fue al concierto, todos muy elegantes. Todo el mundo habla del hombre que compró la Mansión Lenox. Sukie le dice a Alex que él pidió que fuera ella, Sukie, quien lo entrevistara. En el otro extremo del salón encuentran a Jane, que está leyendo la tarjeta que venía en un ramo de rosas. Es de él. Tiene sus iniciales: D. H. Sukie trata de recordar su nombre. Darryl. En el momento que lo recuerda, toda la gente en el salón lo recuerda también: Darryl van Horne. Al mismo tiempo, el hilo del collar de Sukie se rompe y las cuentas empiezan a rodar por el suelo. Felicia se resbala con ellas y se cae por la escalera. Toda la concurrencia la mira desde lo alto. Ella le dice a su marido: "Clyde, creo que me rompí una pierna".

[14. *Plano autónomo*. Casa de Alex (día)] En una mesa, Alex tiene un montoncito de azúcar en el que dibuja una D mayúscula.

[15. *Escena*. Camino a la Mansión Lenox (día)] Alex se baja de su bicicleta y empieza a mirar con intensidad hacia el fondo del camino, donde está la Mansión. Oye una voz a su espalda: "¿Me buscabas a mí o es una feliz coincidencia?" Es Darryl van Horne, en bata y de sombrero, que anda buscando pájaros para verlos con unos binoculares. Se presentan. Ella le dice que tal vez ya sea demasiado tarde para ver pájaros en esa temporada. Él la invita a almorzar. Hablan de las esculturas de Alex. Darryl le dice que tiene un amigo en una galería de Nueva York a quien le interesaría su trabajo si sólo tratara de hacer sus esculturas más grandes. Le toma la mano y se la acaricia. Insiste en invitarla: "¿Te gusta el pescado? Tenemos pescado para almorzar".

[16. *Escena*. Mansión Lenox/jardines (día)] Darryl y Alex almuerzan ante una mesa esplendorosamente servida. Fidel los atiende. Darryl comenta que Fidel les encanta a las mujeres porque "la tiene muy grande". Luego habla de mujeres: el único poder. "Sé que es un *clisé*, pero es cierto". Se propone como alguien honesto: le gustan las mujeres, las admira. "Si quieres te trato como a cualquier tonta, pero tú tienes cerebro..." Ella le pregunta si es casado. Él contesta que no cree en el matrimonio: bueno para los hombres, pésimo para las mujeres: las sofoca, las mata. Luego, los maridos andan por ahí quejándose de que sus esposas son como cadáveres. Cadáveres que ellos mismos asesinaron. Alex dice que ella es viuda. Entonces viene lo mejor. Cuando a una mujer la aban-

donan, o se divorcia, o se queda viuda, florece. “Esa es la mujer para mí”, dice Darryl. Enseguida, invita a Alex a conocer su casa.

[17. *Secuencia*. Mansión Lenox/interiores—Mansión Lenox/habitación (día)] Recorren juntos la mansión. Hay gente trabajando, llevando muebles de aquí para allá, acomodando cosas. Llegan a la habitación. Darryl comenta que todo esto le cuesta tan caro que tiene que vender su alma. Pero se merece un pequeño lujo. Se quita la camisa. Fidel entra para darle una bata y desaparece. Darryl se recuesta sobre la cama. Alex le pregunta qué significa esa postura. El explica sin el menor pudor: “Quiero coger contigo”. Ella le agradece que sea tan directo y promete serlo también: “Eres el hombre menos atractivo que he conocido en mi vida. En el poquito rato que llevamos juntos has demostrado tener todas las características negativas de los varones, y me has descubierto unas cuantas completamente nuevas. Eres repulsivo físicamente, retrasado mental, tu moral es reprobable. Eres vulgar, insensible, egoísta y estúpido. Tu sentido del humor es muy dudoso, no tienes ningún tacto y además apesta”, dice Alex. Él le contesta: “¿Quieres estar arriba o abajo?” Alex empieza a indignarse. Trata de irse, pero algo la detiene. “¿Quién eres?” Escucha la respuesta de él e intenta de nuevo salir por la puerta. Él la convence: “¿a qué vas a tu casa? No hay nadie ahí. Los platos sucios y la mugre van a estar ahí mañana para que los limpies. Y tú siempre estarás pensando, en medio de todo ese aburrimiento, que te mereces algo mejor. Úsame.” A Alex le escurren unas lágrimas por la cara mientras lo escucha: “No tenemos tiempo que perder, Alex; el tiempo es el peor asesino”. Finalmente, se besan.

[18. *Escena*. Casa de Jane (día)] Jane está ensayando con su cello.

[19. *Síntagma alternante*. Hospital/cama de Felicia— Hospital/elevador (día)] Felicia yace con la pierna enyesada en alto. Clyde le da de comer en la boca. Ella lo aturde con sus palabras: habla del mal que la invade, que invade todas las cosas. Enloquece. Le ordena que llame a la enfermera. En el elevador viene Sukie con un ramo de orquídeas. Una enfermera se hace cargo de Felicia mientras otra le explica a Clyde que Felicia va a estar mal durante algún tiempo: la médula que se liberó cuando se rompió el hueso de la pierna le ha infectado la sangre. Sukie baja del elevador. Clyde consuela a Felicia recostado en su mano. Ella se pregunta qué le ocurre. Siente que algo se está apoderando de ella. Algo

malvado que se va aproximando. Está cada vez más cerca. Cuando Sukie aparece ante sus ojos, Felicia grita aterrada.

[20. *Secuencia*. Casa de Jane (día-noche)] Jane ensaya. Está concentrada, hace un gran esfuerzo. Una cuerda se rompe. Uno de sus dedos sangra. En el momento en que se lo lleva a la boca, suena el timbre de la puerta. Es Darryl con su violín en un estuche. Jane le sirve té. Él le pide cuatro terrones de azúcar. Ella comenta lo malo que es eso para la salud. Él le asegura que eso es lo que quiere: "cuando muera, estaré enfermo, no sano". Conversan sobre la Mansión Lenox. Ella le informa de que en esa casa quemaron brujas. Él le cuenta una teoría acerca de la cacería de brujas: es todo un manejo de los hombres: en el momento en que se instala la profesión médica, los varones tienen que deshacerse de las parteras, que tenían monopolizado el negocio del nacimiento de los bebés. Entonces inventaron la brujería, las torturaron y las quemaron. "Desde entonces, las mujeres tienen miedo: miedo de sí mismas, miedo de los hombres". Enseguida le propone que se pongan a tocar música. Darryl toca el violín de una manera que a Jane le parece maravillosa. Él le explica que ella toca mucho mejor: ella sí es una artista. Anochece. El cielo truena. Ella llora y se desespera al explicarle lo difícil que es hacer música. "Pasión sin precisión: caos", dice él. "Tu problema no es la precisión, sino la mano que sujeta el arco". Le sube la falda, le abre las piernas: "confía en mí". Le pone entre los muslos el cello. "Inténtalo". Ella empieza a tocar apasionadamente. Él la acompaña al piano. Por el rostro de Jane empiezan a escurrir lágrimas de emoción. De las cuerdas del cello sale humo. Jane tira el instrumento, se lanza a los brazos de Darryl y lo besa. La partitura cae sobre el cello y se enciende. Arde el cello.

[21. *Secuencia*. Calle a la entrada de la casa de Alex-Casa de Alex (día)] Sukie llega con todas sus niñas a la casa de Alex. Alex trabaja en su taller en una escultura gigantesca. Las niñas quedan al cuidado de Carol.

[22. *Escena*. Carretera (día)] Sukie y Alex van en bicicleta por la carretera, conversan a gritos, animadamente, acerca del encuentro de Alex con Darryl. Alex está entusiasmada y ansiosa porque Sukie y Jane lo conozcan.

[23. *Escena*. Mansión Lenox/jardines (día)] Alex y Sukie llegan a la Mansión Lenox. Se ve la cabellera de una mujer que está sentada en el jardín. "¿Jane?", dicen. Es, en efecto, Jane, que ha sufrido un cambio

sorprendente: se ha pintado el cabello y lo trae suelto. Se ha quitado las gafas y lleva un vestido muy corto, *strapless*. Está bebiendo un martini y las saluda como si fuera la dueña de la casa. En ese momento sale Darryl de la casa. Tiene en la cara una marca que parece un arañazo. Trae cuatro raquetas de tenis. Saluda directamente a Sukie (a las otras dos las ignora un poquito). Le dice que ella es un genio desperdiciado en el periódico. Hablan de la entrevista que Sukie le va a hacer más adelante. "Pero hoy vamos a jugar tenis". Jane arroja su copa al suelo, celosa.

[24. *Secuencia*. Mansión Lenox/cancha de tenis (día)] Jane está celosa. Juega de una manera bastante agresiva. El juego se va animando lentamente y pronto se dan cuenta de que la pelota se comporta de una manera muy extraña. Como si la pudieran controlar con la pura mirada. La pelota rueda por el aire con sorprendente lentitud. Al final, Darryl la lanza hacia el cielo. Comienza otra tormenta.

[25. *Escena*. Mansión Lenox/alberca (noche)] Jane y Sukie, en traje de baño, flotan sobre unas llantas. Darryl, con gorro de baño, se acerca a Sukie. Ella le pregunta: "¿A mí también me vas a seducir?, ¿cómo?" "No sé", contesta él. "Te advierto que siempre me embarazo", dice ella. "No me importa", dice él. "Es que los hombres, es decir, mi marido... siempre tratando de encontrar una explicación racional para todo, cuando el mundo, la naturaleza, no son explicables. Hay algo misterioso que siempre permanece..." Él habla del cuerpo las mujeres y de su capacidad para hacer bebes y para hacer leche con qué alimentarlos. "El mundo es un lugar tan extraño..." "¿Quién eres?" dice ella. "Quien tú quieras que sea" dice él. Se besan y se hunden en el agua.

[26. *Síntagma frecuentativo*. Mansión Lenox (día)] Mientras suena un aria de ópera, Jane, Alex y Sukie, con sus hijas, recorren la Mansión Lenox bailando. Hay miles de globos de color de rosa. Fidel juega con las niñas. Darryl conduce a las brujas en una mesa rodante de servicio y danza con ellas también. Jane está en la mesa. Darryl le da un empujón demasiado fuerte y la mesa rueda hasta el borde de la alberca. Jane brinca y se agarra de un candil, del que queda suspendida sobre el agua. Alex, Sukie y Darryl se acercan y empiezan a reír. De pronto, Sukie flota en el aire. Alex también. Jane se suelta y también flota. Flotan las tres un rato sobre el agua. Fidel entra y toca una campana. Las tres dejan de reír al oír ese sonido y se caen al agua.

[27. *Escena*. Mansión Lenox/alberca (noche)] Jane, Alex y Sukie están recostadas junto al fuego, vestidas con unas batas blancas de baño. Darryl las graba con una cámara de video. Hablan de sus miedos. Jane dice que le aterra el paso del tiempo, la vejez. Alex dice que teme a las víboras y a las serpientes. Sukie habla del dolor: no entiende por qué tiene que haber tanto dolor.

[28. *Secuencia*. Iglesia-Exterior de la iglesia (día)] La congregación se reúne en la iglesia. Todos cantan himnos. De pronto, Felicia se pone frenética y empieza a gritar: "¡putas!" Clyde agarra sus muletas y trata de sacarla a rastras, mientras ella se acerca a las personas congregadas y les ruega que la escuchen: el mal está residiendo en Eastwick. Clyde por fin consigue sacarla. A la puerta de la iglesia, ella lo acusa: él emplea a una de ellas. Se escucha a la congregación cantando de nuevo en la iglesia. "No tengo nada en contra de coger", dice Felicia. "Pero alguien tiene que hacer algo al respecto".

[29. *Secuencia*. Escuela Elemental Lenox/salón de música-Escuela Elemental Lenox/pasillo (día)] La banda de la escuela está ensayando. Jane la dirige. Tocan a Mozart de manera espantosa. Jane los interrumpe y les pide que tiren las partituras. Que se concentren. Comienzan a tocar perfecto. Ella baila. Se quita los zapatos. Los niños se ponen de pie y se balancean de felicidad. Walter abre la puerta, se asoma y ve azorado el espectáculo. Parece asustado. Vuelve sobre sus pasos, sale al pasillo y echa a correr.

[30. *Secuencia*. Supermercado de Eastwick (día)] Jane va de compras. Lleva una canastilla en una mano y en la otra un frasco de pepinillos; se va comiendo uno. Habla con la gente que se encuentra: "estas galletas son deliciosas". Llega a la caja. Toma el periódico y se encuentra un encabezado que dice: "Escándalos en la Mansión Lenox". La cajera la trata rudamente: "¿va a comprar el periódico o no?" Una de las clientas en la fila dice: "¡puta!" Jane levanta la vista y pregunta: "¿qué dijo?" "Ya lo oíste", le contesta otra clienta. Hay varias ahí, mirándola amenazadoramente. Jane se va asustada bajo la mirada reprobatoria de la cajera y de las clientas. Una de ellas dice: "no trae brásier".

[31. *Escena*. Periódico/dirección (día)] Sukie le reclama a Clyde por la nota que apareció en el periódico: "¿cómo puedes hacerme esto?" Él le explica que el periódico no le pertenece. Es de Felicia. "Es una mujer muy enferma que está pasando por un momento muy malo".

Clyde quiere consultar con un psiquiatra, pero mientras tanto, tiene que despedir a Sukie, aunque sólo "temporalmente".

[32. *Escena.* Mansión Lenox/estancia (noche)] Darryl y las brujas cenan. Sukie está realmente preocupada. Sugiere, como solución, dejarse de ver por algún tiempo. Felicia tiene visiones: ve al diablo. "¿Qué vendría a hacer el diablo a Eastwick?", dice Jane. Darryl comenta: "¡Pobre Felicia!" "¿Pobre?", dice Jane, "¡ha estado hablando con las mamás de mis alumnos!" Alex también está preocupada: Sukie ya se quedó sin trabajo y temen por sus hijas. Darryl les dice que no se preocupen. Fidel ha puesto enmedio de la mesa un enorme platón lleno de cerezas. "¡Coman cerezas!" les dice.

[33. *Escena.* Casa de los Alden (noche)] Clyde y Felicia están junto al fuego. De pronto, Felicia empieza a enloquecer. Le dice a Clyde que presente el mal. Habla de sus visiones. Clyde está harto de esto. De pronto, Felicia vomita un hueso de cereza.

[34. *Síntagma alternante.* Mansión Lenox/estancia -Casa de los Alden (noche)] Las brujas comen cerezas y escupen los huesos. Mientras tanto, Felicia se va poniendo frenética. Dice que se siente muy extraña. Que hay algo adentro de ella que está tratando de usarla. En la Mansión Lenox, Darryl les ofrece cerezas a las brujas.

[35. *Secuencia.* Casa de los Alden -Calle enfrente de la casa de los Alden (noche)] Felicia vomita muchos huesos de cereza sobre la lámpara. Clyde le pregunta: "¿pero qué estuviste comiendo?" Tiene un atizador de la chimenea en la mano. De pronto, Clyde no puede soportar más. Desde la calle se ve su sombra por la ventana. Con el atizador golpea a Felicia varias veces.

[36. *Escena.* Calle enfrente de la casa de los Alden (día)] Hay una ambulancia estacionada. Se ve a mucha gente: vecinos y curiosos. También hay policías. Al otro lado de la calle, Sukie está apoyada en un árbol. Jane y Alex llegan en un coche. Sukie se acusa a sí misma y acusa a sus amigas de lo que está pasando. "Nosotras hacemos que pasen cosas". Alex trata de explicarle que el asesinato lo cometió Clyde, pero no puede convencerla. Jane dice algo. Alex le grita: "¡Deja de pensar por un momento, al menos, con lo que tienes enmedio de las piernas!" Jane enfurece. Discuten. De pronto están hablando todas al mismo tiempo, sin escucharse. Gritan. El suelo bajo sus pies empieza a temblar. Se abre una grieta. Las tres se asustan y cada una corre en distinta dirección.

[37. *Sintagma alternante*. Mansión Lenox/estancia-Casa de Alex/habitación (noche)] Darryl solo espera ante la mesa servida. “¿Ha llegado alguien?”, le pregunta a Fidel. Fidel le contesta que no. Llama por teléfono a Alex, que está deprimidísima en su cama, comiendo yogurt. No quiere ni hablar con él ni verlo. Él le pide alguna explicación, al menos. No entiende por qué lo han abandonado. Ella le pide que la deje un rato en paz. Él sigue sin entender. “¡Alguien ha muerto!, ¿no te das cuenta?”, dice Alex. “¿Y eso qué tiene que ver con nosotros?”, contesta Darryl. Alex le cuelga, a pesar de que él grita: “¡no cuelgues, no es justo!” Darryl está tan enojado que clava las uñas en la mesa.

[38. *Escena*. Casa de Sukie (día)] Lluve torrencialmente. Darryl llama a la puerta. Lleva una canasta de fruta con un moño de regalo en el asa. Sukie abre, pero no lo deja entrar. Darryl, completamente mojado, le dice bajo la lluvia: “¡Feliz cumpleaños!” Ella le dice que no es su cumpleaños. Se ve bastante deprimida también. Él aparenta sorpresa: “bueno, igual, celebremos cualquier otra cosa”. Ella le pide que se vaya. Él, otra vez, no entiende. “Lo siento, pero no puedo. Te tienes que ir”, le dice ella y cierra la puerta. Darryl, furioso, tira la canasta al suelo y la pisa. Sube a su Mercedes y se va.

[39. *Escena*. Casa de Jane (día)] Sigue lloviendo. Darryl llama a la puerta, pero parece que no hay nadie. Fidel lleva un enorme paquete envuelto para regalo. Darryl deja en la puerta una partitura con una D mayúscula pintada en rojo.

[40. *Escena*. Consultorio (día)] Jane lleva una bata blanca de hospital. Entra una médica y le dice que, según los resultados de los exámenes, Jane está embarazada. Jane no lo puede creer. “¿Están seguros?”, dice. “Sí; si quiere le puedo recomendar...” sugiere la médica. “No, sólo quiero estar segura”. “Tiene 3 o 4 semanas de embarazo”. Jane se alegra y casi sale a la calle en bata.

[41. *Secuencia*. Mansión Lenox/entrada-pasillo-cuarto de televisión-Video (noche)] Jane llega a la casa de Darryl feliz. Él está viendo en una televisión de muchas pantallas el video que grabó con ellas hablando de sus temores. Jane le pide a Fidel que no la anuncie: quiere darle una sorpresa. Se acerca por el pasillo. Darryl está viendo en ese momento la parte de Jane, en que habla de su miedo a envejecer. Darryl voltea a ver un platón de fruta que está junto a él. De pronto, la fruta se pudre. Jane se mira las manos: son las de una anciana. Ella misma es una anciana.

Se asusta y corre torpemente. Se esconde detrás de la puerta del pasillo. Él voltea, pero no alcanza a verla. Jane escucha la voz de Alex hablando de su miedo a las serpientes. Corre hacia la puerta. En el platón de fruta aparece una víbora. Darryl saca la lengua, que termina en punta, y la dirige hacia arriba.

[42. *Secuencia*. Casa de Alex/habitación (noche)] Alex está dormida en su cama. Una víbora se desliza por su almohada. Alex despierta. Quita la sábana. Su cama está llena de víboras y serpientes. Grita aterrada y sale corriendo. En la entrada se encuentra con Jane. Jane le dice: "Soy yo. ¡Despierta!"

[43. *Sintagma alternante*. Video—Mansión Lenox/sala de televisión—Casa de Sukie (noche)] En las pantallas de la televisión de Darryl aparece el rostro de Sukie repetido muchas veces. Habla del dolor. En su casa, Sukie baja la escalera mientras suena el teléfono. En su casa, Darryl clava un cuchillo en una fruta y la abre longitudinalmente. Sukie se retuerce de dolor. Sangra. No puede contestar el teléfono, que sigue sonando.

[44. *Secuencia*. Hospital/sala de espera—Hospital/cama de Sukie (día)] Jane y Alex esperan con todas las niñas de Sukie. Sale un médico a hablar con ellas. No saben qué tiene, excepto dolor. Le piden que las deje entrar a verla. Entran y la encuentran sudorosa y trémula. Sukie les dice que está embarazada. Jane y Alex también. "Hijo de la chingada", dice Alex. Sukie se retuerce de dolor y les ruega: "¡Deténganlo, por favor!"

[45. *Secuencia*. Mansión Lenox (día)] Alex llega a la casa de Darryl y lo encuentra en una estancia planchando y viendo la televisión. "¿Qué demonios haces?", le dice. Él contesta que está planchando. Ella aclara que se refiere a ellas: ¿qué está haciendo con ellas? Sukie está muy enferma; podría morir. "No tiene nada que ver conmigo", dice Darryl. Discuten. Él le reclama que lo hayan abandonado: "un día éramos amigos y al día siguiente no soy nada. ¡Me abandonaron! Les di más de lo que nadie en el mundo les había dado y mira cómo me pagaron". "Pero ¿qué quieres?", pregunta Alex. "Atención, afecto. ¡Que alguien me cuide a mí, para variar! ¡Confianza! ¡Todo lo que yo hice por ustedes!" Darryl grita y hace un gran berrinche. "Estás hiriendo gente, ¿no lo entiendes?", le advierte Alex. Darryl no entiende nada. Sólo quiere que su familia vuelva a reunirse con él. "Las amo", dice. "No sabes lo que es el amor", dice Alex. "Ustedes pueden enseñarme". Darryl le explica a Alex que

no tienen manera de ganarle. "Olvidemos todo esto y seamos amigos", propone. Alex acepta. Se besan.

[46. *Escena*. Hospital/cama de Sukie (día)] El dolor cesa. Sukie sonríe aliviada. Jane le acaricia la mano.

[47. *Plano autónomo*. Mansión Lenox/entrada (noche)] Las brujas llegan a la casa de Darryl en el Mercedes, conducidas por Fidel. Darryl las recibe. Visten las tres de negro.

[48. *Escena*. Mansión Lenox/habitación (noche)] Darryl se prepara frente al espejo para ir a la cama. En la cama están las tres brujas vestidas con lencería bastante sugestiva.

[49. *Escena*. Mansión Lenox/entrada (día)] Darryl sale de la casa en bata color de rosa. Llama a Fidel: van al pueblo a conseguir unos anteojos para las muchachas. Ellas lo despiden desde la ventana.

[50. *Sintagma frecuentativo*. Mansión Lenox/interiores—cocina (día)] En cuanto arranca el coche, las brujas corren por la casa. Sukie encuentra el libro *Maleficio* en un aparador, y lo saca. Jane toma un puñado de cabellos del peine de Darryl. Alex en la cocina dispone dos cacerolas enormes y unas velas de cera. En una de las cacerolas, echan varios efectos personales de Darryl y, encima, una fotografía donde aparece su imagen. Le prenden fuego a todo eso. En la otra ponen a fundir la cera. Alex modela en cera una figura acostada con la forma de un hombre gordo que tiene una erección. En el lugar del corazón le abren un pequeño hoyo donde ponen la ceniza de la primera cacerola.

[51. *Escena*. Tienda del pueblo (día)] Darryl compra algunos comestibles en la tienda y pide helado. El dependiente le contesta que el congelador está descompuesto y que, por lo tanto, no hay helado.

[52. *Sintagma alternante*. Mansión Lenox/cocina—Calle de Eastwick—Heladería (día)] Las brujas contemplan el muñeco y se preguntan si irá a funcionar. Jane teme que lastimen a Darryl. Mientras tanto, Darryl se dirige a la heladería. Las brujas reconstruyen el conjuro que pronunciaron la noche que llegó Darryl. Darryl llega a la heladería y pide helados de varios sabores. Cada una de las brujas toma un largo alfiler y lo entierra en los miembros del muñeco. Darryl empieza a gritar de dolor. Las brujas deshacen una almohada y esparcen las plumas encima del muñeco. Darryl sale a la calle y empieza a escupir plumas. Grita: "¿qué están haciendo, muchachas?"

[53. *Sintagma alternante*. Mansión Lenox/cocina—Calle de Eastwick—Iglesia (día)] Las brujas soplan encima del muñeco. A Darryl lo ataca un

huracán que lo mete a la iglesia. El ministro está diciendo un sermón. Darryl queda dentro, todo lleno de plumas, golpeado y sucio. Se levanta del suelo y cierra la puerta. Se disculpa con la congregación por irrumpir de esa manera y les dice que tiene problemas domésticos. Las brujas comen cerezas. Darryl siente náuseas y empieza a vomitar huesos de cereza sobre la gente. Dice: "es un truco barato. Yo mismo se los enseñé y cualquiera puede hacerlo". Está realmente enojado. Dice: "Les quiero preguntar una cosa y quiero que me contesten la pura verdad. ¿Qué opinan? ¿Qué estaba haciendo Dios cuando creo a la mujer? Realmente quiero saber qué es lo que piensan ustedes: ¿cometió un error? Y entonces las mujeres son como los terremotos o las erupciones volcánicas. ¿O las hizo así a propósito? Porque si son un error de Dios, todavía podemos hacer algo al respecto. Podemos encontrar un remedio, de tal manera que ya no volviéramos a ser afectados por ellas nunca más". Las brujas clavan sus alfileres en la cabeza del muñeco. Darryl aúlla de dolor. Las brujas contemplan el muñeco y se preguntan si habrá funcionado. "Limpiemos este desastre", dicen. Darryl sale furioso de la iglesia y toma el coche. Fidel sale de la tienda cargado de cosas y nada más ve el Mercedes alejarse.

[54. *Sintagma alternante*. Mansión Lenox—el Mercedes en la carretera (día)] Las brujas limpian la casa. Cada vez que mueven el muñeco, Darryl es desplazado. El coche va dando tumbos por la carretera. El perro de Darryl trata de agarrar el muñeco. Las brujas lo avientan lejos de su alcance. Darryl se sale del coche por el vidrio trasero. Queda colgado del coche, que sigue en marcha, y se arrastra penosamente por el techo hasta que puede volver a ocupar su asiento.

[55. *Secuencia*. Mansión Lenox (día)] Cuando él llega a la casa, las brujas están terminando de limpiar. Meten el muñeco en un jarrón con tapa. Corren al cuarto de la televisión y se acomodan ahí como si nada. Darryl entra furioso. Recorre los pasillos de la mansión gruñendo como un animal. Entra al cuarto de la televisión. En cuanto lo ven, las brujas se dan cuenta de que la magia funcionó. Él las mira amenazador. Ellas comienzan a correr en dirección de la cocina, donde está el muñeco. Darryl hace temblar el suelo y las brujas caen en la escalera. Jane se tropieza y queda colgada del barandal. Sukie recuerda que pueden volar y empieza a reírse. "¡Ríete!", le grita a Jane en el momento en que ella se suelta y empieza a caer. Unos centímetros antes de llegar al suelo,

Jane se detiene. Darryl las ve desde lo alto. Está a punto de alcanzarlas cuando llegan a la cocina. Alex saca el muñeco del jarrón y lo avienta. Darryl sale disparado hacia atrás. Ellas cierran la puerta de la cocina y la atrancan con un mueble. El muñeco cae al suelo y se rompe en tres pedazos. La casa entera tiembla y por la ventana se les aparece la imagen gigantesca de un Darryl quebrado en pedazos. Algo en el suelo se enciende. Ellas tiran los tres pedazos del muñeco a la lumbre. Los pedazos se funden hasta quedar pequeñitos. El cielo deja de retumbar. La casa se está quieta. Se asoman por la ventana y ven desvanecerse una figura parecida a Darryl, aunque ya bastante disminuida e inofensiva.

[56. *Escena*. Mansión Lenox/baño (día)] Después de un fundido a negro, aparece sobreimpuesta a la imagen una leyenda que dice: "Diez y ocho meses después". Hay tres bebés en una tina. Uno es trigüeño, otro rubio y el tercero pelirrojo. Llegan las tres brujas por ellos. Los sacan de la tina y los secan. Fidel se les acerca y les hace carifinitos.

[57. *Escena*. Mansión Lenox/estancia (día)] Las brujas están leyendo y escribiendo junto con las niñas de Sukie. Jane está abstraída pensando. Alex le dice: "Jane, párale." Ella protesta. ¿No puede ni siquiera pensar? "No cuando estamos todas juntas", le dice Sukie. "Es que lo extraño", dice Jane. Alex la mira severamente: "¿quieres que regrese?" Jane no contesta ni que sí ni que no. Baja la mirada.

[58. *Escena*. Mansión Lenox/cuarto de la televisión (día)] Fidel toca un pequeño piano blanco. Los bebés se mueven en sus andaderas de colores y se acercan a la televisión. En cada una de las pantallas empieza a aparecer la imagen de Darryl que se dirige a los niños: "A ver, muchachos, acérquense, eso es, eso es, muy bien, ahora vamos a platicar con papá, muy bien..." De pronto levanta la mirada y dice: "Señoras, por favor..." pero antes de que acabe la frase, Sukie, que viene junto con Alex a ver qué está pasando, apaga la televisión con el control remoto.

Tema musical. Créditos en fondo negro.

Descripción de los escenarios

Eastwick:

El pequeñito pueblo de Eastwick, donde viven las brujas, puede ser descrito como escenario general de la película. Se trata de una población típica de los Estados Unidos. La mayor parte de la gente es blanca, anglosajona y protestante. El nivel económico y cultural parece ser también

el típico norteamericano. En el lugar, funcionan como escenarios secundarios la Escuela Elemental Lenox, que tiene bonitas instalaciones y grandes jardines; el Periódico local, situado en una casa de lo que se podría llamar el "centro" de Eastwick —aunque, en realidad, el pueblo carezca de centro propiamente dicho; la tienda de la señora Biddle, en las afueras, que es un escenario encantador, lleno de detalles; la Sala de conciertos, con su recepción, que es un lugar más bien pretencioso; el Hospital, con todas las características de un centro médico moderno y para gente rica; la Iglesia, una construcción moderna y sin demasiado chiste; el Supermercado, idéntico a todos los supermercados norteamericanos; la Tienda del pueblo, la Heladería, y los exteriores que son calles pavimentadas, con muchos espacios verdes y arbolados, limpios y ambientados en lo que se puede llamar el "estilo de vida norteamericano". El espacio representado tiene aspectos más rurales que urbanos: las afueras del pueblo siempre parecen estar "a la vista" y tienen una importante función narrativa para señalar las distancias.

Mansión Lenox:

La mansión Lenox es el escenario principal de *Las brujas de Eastwick*. Se encuentra en las afueras del pueblo. Para llegar a ella es conveniente usar algún vehículo: un coche o una bicicleta. Indudablemente, funciona como un ámbito mágico. La forma como se integra en el imaginario espacial permite concebir un mundo en el que todo es posible, en el que todo cabe: volar, actuar a larga distancia sobre el mundo exterior, enamorarse, tener hijos, ser felices... Las dimensiones de la casa son infinitas. Los escenarios internos tienen, cada uno de ellos, una función en el relato; por lo general, se trata de mostrar la fastuosidad, la riqueza material de Van Horne, y su enorme generosidad. Todos son lugares lujosos, amplios, de techos altos; en contraste con los otros escenarios de la película, que se conciben como espacios cerrados y limitados. Señalamos varios escenarios internos dentro de la mansión Lenox: la entrada, los jardines, la estancia, la sala donde están las pantallas de televisión, la cancha de tenis, la alberca, la habitación, el baño...

Casas de las brujas:

Estos escenarios, como todos los que tienen un papel secundario, funcionan por contraste con la mansión Lenox. Se trata de casas pequeñas, cada una con los toques de "femineidad" que definen a los personajes; desde luego, se trata de casas "en forma", con todas las comodidades

(buenas cocinas, estancias, chimeneas...) La casa de Alexandra, en particular, suele ser el lugar donde las brujas se reúnen los jueves, antes de conocer a Darryl van Horne; tiene, por tanto, también una función mágica: es el lugar desde donde se hace el conjuro que lo trae a Eastwick. La casa de Jane es el lugar donde ella es seducida (mientras que Alexandra y Suckie son seducidas en la Mansión Lenox). La casa de Suckie tiene mucha menor importancia como escenario.

Casa de los Alden:

Por último es importante mencionar la casa de los Alden, puesto que se trata del escenario donde ocurre el nudo de la narración. Los Alden parecen ser gente medianamente adinerada y su casa lo muestra —aunque el tono de todo lo que tiene que ver con Felicia Alden sea definitivamente cursi. Se trata de una construcción grande, bien amueblada, en un barrio que aparentemente es bastante central. El Periódico local, otro de los escenarios importantes de la película, muestra también estas características: riqueza, conservadurismo, cursilería.

Esquema de las características de los personajes

Darryl van Horne:

El personaje principal de *Las brujas de Eastwick* aparenta unos 45 años de edad. Estatura media, más bien gordo (panzón), de piel clara y cabello castaño oscuro. Se está quedando calvo y peina su cabello en una pequeña colita detrás de la nuca. El vestuario que utiliza lo podríamos calificar de extravagante: túnicas, batas de colores brillantes, rosados. Es amanerado al hablar y al caminar; manifiesta de manera muy visible sus emociones: sonríe maliciosamente cuando está contento y su cara se descompone cuando está enojado. Su origen es desconocido: no tiene familia ni esposa. Las relaciones que establece en el relato son de "amistad", y, al embarazar a las brujas, se convierte en padre de tres bebés, aunque ya no esté presente cuando ellos aparecen. Su manera de pensar parece bastante "avanzada", e inclusive "feminista"; pero expresa al mismo tiempo una inmensa voluntad de dominio. Por las cosas que consume, parecería culto y refinado, si no fuera porque se comporta de manera vulgar y atrabiliaria. Uno de sus poderes principales proviene de su dinero: su profesión principal es la de ser inmensamente rico. Gracias a ello puede comprar una enorme mansión y adaptarla a sus

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

“necesidades” (canchas de tenis, alberca, salones, televisores, etcétera), disfrutar del servicio de un criado prácticamente incondicional y consumir las golosinas más caras en compañía de sus invitadas.

Alexandra Medford:

Una hermosa mujer como de 35 años, alta, delgada, de cabello oscuro y tez clara. Usa un vestuario bastante original, con el que siempre se ve bien. Maquillaje moderado. Tiene el cabello abundante, rizado y largo. Es un poco afectada; reservada y dura. Su peor temor —le tiene miedo a las víboras— nos parece bastante “abstracto” (es decir: resulta bastante improbable que una persona sea atacada por cientos de víboras en una ciudad gringa en la actualidad). Es viuda y tiene una hija adolescente (a la que vemos muy poco); parece bastante liberal y ha tenido amantes. Es tan escéptica con respecto al amor como lo es con respecto a otros temas; pero está dispuesta a disfrutar cualquier oportunidad que se le presente de pasarla bien. No sabemos muy bien de qué vive (¿una herencia?); se dedica a modelar pequeñas esculturas de una figura femenina y maternal. Su relación con las otras brujas también es un poco maternal: ella es la que les dice qué, cuándo y cómo hacerlo. Su actitud general frente a lo que ocurre en el relato parece de enorme indiferencia.

Jane Spofford:

Jane también es una mujer hermosa como de 35 años: alta, delgada, de cabello rojizo y piel clara. En este personaje se da un cambio de apariencia muy importante en cuanto entra en contacto con Darryl van Horne: de ser una mujer recatada, de gafas, con el cabello trenzado, largas faldas y blusas cerradas, se convierte en una mujer atrevida con el cabello muy largo suelto y pintado de rojo, uñas pulidas, vestidos cortos y “no trae brasier”. Al principio no se nota que use maquillaje; después del encuentro, se maquilla bien, sin exagerar —las brujas siempre se ven bien—, pero es evidente que ahora sí está usando colores. No tiene hijos —no puede tenerlos— y acaba de divorciarse. Se siente un poco deprimida por estar ahora sola. Su peor miedo es a envejecer. No parece ser una intelectual “de avanzada”; pero tampoco demasiado retrógrada. De las tres brujas es la que más se enamora y la que más depende del personaje masculino. Probablemente, también la que más lo goza. Vive de su trabajo: es cellista y enseña música en la escuela primaria de East-

wick. Es la que más comprometida está con la idea de ser artista. Hay una leve rivalidad entre ella y Alexandra.

Sukie Ridgemont:

Sukie también es hermosa. Debe tener unos 30 años. Es rubia, alta y delgada. Probablemente es la más bonita de las tres. También es la que usa ropa más *sport* y la que tiene menos tiempo para maquillarse y peinarse. Durante toda la película aparece levemente descuidada, como si se arreglara un poco a la carrera. Parece la más ingenua, pero por eso mismo, es la que tiene mayor penetración a la hora de entender el problema con el que se están enfrentando las tres: como no es capaz del escepticismo que practica Alexandra, la existencia de la magia y la ubicación del mal no le parecen difíciles de comprender. Es la que practica el poder de la clarividencia. Madre de cinco niñas, su marido la abandonó. Tiene que trabajar para vivir y trabaja como negra en el periódico de Felicia Alden.

Felicia Alden:

Curiosamente, el personaje de Felicia, que funciona como antagonista en la primera parte de la trama, adquiere su fuerza de su posición paradójica. Es una mujer más o menos de la misma edad de las brujas (entre 30 y 35 años). En contraste con ellas, no es hermosa —aunque tampoco es fea. Es alta y delgada, blanca y de cabello castaño claro, elegante y fina como señora bien. En Eastwick, viene siendo una figura notable, no sólo porque es la dueña del periódico, sino también porque su posición moral es ejemplar. En contraste con las brujas, ella sí tiene un marido, y por lo tanto, una vida ordenada y decente. Aunque los Alden no tienen hijos, se proponen como la "familia ideal". Además, a Felicia no le hace falta dinero: su fortuna proviene de su familia. A partir de ella, tiene un importante control sobre su marido, y desde el periódico tiene la posibilidad de convocar la hostilidad con la que las brujas van a ser tratadas. Sin embargo, su propia hostilidad no es algo que ella controle; parece dominada por una fuerza superior a ella y es, como las brujas bien lo comprenden, más una víctima que una adversaria.

Clyde Alden:

El marido de Felicia es alto, blanco y delgado. Debe de tener como 40 años. Pero su posición es, indudablemente, de subordinación a su mujer. No se trata de un hombre atractivo. Más bien, Clyde es neutral. Permite que sea Felicia la que figure, y él se conforma con permanecer

en segundo plano, con tal de que ella lo deje dirigir el periódico. Es capaz de sufrir los peores ridículos cuando Felicia enloquece, tal vez porque comparte con ella su tendencia a ejemplificar la "familia ideal". Finalmente, realiza su trabajo con cierto éxito, sometiéndolo siempre al criterio de su esposa. No es demasiado sorprendente que termine asesinándola violentamente; aunque se tenga que reconocer que es otra víctima de las circunstancias.

Fidel:

El criado de Darryl van Horne es alto, delgado, atractivo; usa una vestimenta bastante extraña: turbantes y cosas como árabes; pero es un personaje completamente mudo. Su presencia en la película es siempre accesoria. Inclusive cuando Darryl habla de él como una "potencia" sexual, se siente su subordinación al "amo". Lo más sorprendente del personaje es que las brujas lo hereden, junto con la mansión Lenox y la fortuna de van Horne, cuando él se desvanece.

ENEMIGOS, UNA HISTORIA DE AMOR

Ficha técnica

Título de la exhibición en México: *Enemigos, una historia de amor*

Título original: *Enemies, A Love Story*

Año: 1989

Duración: 121 minutos

Producción: Morgan Creek (Twentieth Century Fox Corp.)

Director: Paul Mazursky

Productor: Paul Mazursky

Co-productores: Pato Guzmán e Irby Smith

Guión: Roger L. Simon y Paul Mazursky, sobre la novela del mismo nombre de Isaac Bashevis Singer

Productores ejecutivos: James G. Robinson y Joe Roth

Productora asociada: Elizabeth Sayre

Diseño de la producción: Pato Guzmán

Fotografía: Fred Murphy

Edición: Stuart Pappé

Música: Maurice Jarre

Vestuario: Albert Wolsky

Intérpretes:

Anjelica Huston (Tamara)

Ron Silver (Herman Broder)

Lena Olin (Masha)

Margaret Sophie Stein (Yadwiga)

Alan King (Rabbi Milton Lampert)

Judith Malina (Shifrah Puah)

Sinopsis

Herman Broder, judío polaco, pasó la segunda guerra escondido en un granero. Al terminar la guerra, vive en Coney Island con su católica esposa Yadwiga, de origen campesino y que había sido la sirvienta de su casa cuando él vivía con Tamara, su primera esposa, asesinada por los

nazis. Yadwiga fue quien lo escondió y le salvó la vida. Herman trabaja escribiendo para el próspero rabino Milton Lampert, pero a Yadwiga le cuenta que es un agente viajero y que vende libros, para poder ver a su amante, Masha, que vive en el Bronx y con quien tiene una relación apasionada y tormentosa. Masha, igual que su madre, estuvo en un campo de concentración nazi. Un día, Herman acude al llamado de un anuncio en el periódico en que lo busca el tío de su esposa Tamara. Tamara ha aparecido: fue, en efecto, balaceada, pero no murió y consiguió escapar de los nazis. Masha, que es terriblemente celosa, lo interroga constantemente acerca del aviso en el periódico; pero cuando Herman le dice la verdad, ella no le cree. Mientras tanto, Masha se quiere divorciar de su actual marido, Leon Torshiner, para casarse con Herman. En un viaje que hacen juntos a un centro vacacional, le dice que está embarazada y lo amenaza con abandonarlo para siempre si no se casa con ella. Leon Torshiner, mientras tanto, le concede el divorcio a Masha, pero antes le exige que se acueste con él y luego llama a Herman para constárselo. Herman, muerto de celos, deja de ver a Masha y se refugia en Yadwiga y en la religión, hasta que un día Masha consigue comunicarse con él por teléfono y le jura que Leon Torshiner mintió. Masha y Herman se casan y él vive durante un tiempo unos días con Masha y otros con Yadwiga, que está también embarazada. Una mañana, la madre de Masha lo llama para avisarle que Masha está grave. Su embarazo era histérico. A los pocos días, Tamara visita a Herman en la casa donde vive con Yadwiga. Yadwiga se asusta mucho porque cree que Tamara es un fantasma. Esa misma tarde llega a visitarlos el señor Pesheles, un judío norteamericano muy rico e influyente que está interesado en Herman y en su esposa, de quien tiene noticia de que se quiere convertir al judaísmo. Mientras Pesheles conversa con Tamara, el teléfono suena y Herman habla con el rabino Lampert, de quien se había tratado de esconder para que no descubriera su doble vida. Lampert le dice que se ha enterado de que Herman se casó. Herman le da la dirección de Masha. El rabino visita la casa del Bronx y conoce a Masha, de la que queda prendado. Entonces, los invita a una fiesta en su casa, donde Herman vuelve a encontrarse con Pesheles, quien ya investigó todo lo que pudo de su vida y ahora, al encontrarlo con Masha, se da cuenta y revela públicamente que Herman tiene tres esposas. Cuando Masha se entera de que Tamara está viva, enfurece y rompe con Herman. Herman le pide ayuda a Tamara y ella lo aconseja a condición de que le obedezca en todo. Lo obliga a regresar

con Yawduga y le consigue un trabajo en la librería de su tío. Pero a los pocos meses, Masha vuelve a llamarlo; esta vez le pide que se vaya con ella a Florida o a California. Herman le avisa a Tamara que se va con Masha, y ella no consigue disuadirlo. Herman se cita con Masha en el departamento del Bronx, que estaba desocupado (Masha y su madre estaban en Nueva Jersey), y llega para encontrar a Masha desesperada porque el lugar ha sido saqueado. En ese momento llega la madre de Masha, agonizante, y ella la acompaña al hospital. Cuando Masha regresa esa noche, le pide a Herman que se suiciden con unas pastillas para dormir que ella tiene. Herman accede, pero antes quiere saber si Masha le ha sido fiel. Él le confiesa que se acostó una vez con Tamara y ella le dice que ella se acostó con Leon Torshiner para conseguir el divorcio. Herman, entonces, ya no se quiere suicidar. Titubean acerca de lo que van a hacer y deciden separarse. Masha se queda en el departamento y se toma las pastillas. Herman desaparece, pero cada mes le manda dinero a Yawduga, quien ahora vive con Tamara, y ha dado a luz una niña a la que le ponen Masha.

Nivel distribucional

Créditos sobre fondo negro. Tema musical.

[1. *Secuencia*. Granero (día)] Sueño de Herman Broder. Se oyen ladridos y gritos. Herman está escondido en el granero de la familia de Yawduga. Unos soldados nazis abren la puerta. Herman los mira desde el cobertizo. Interrogan y golpean a Yawduga, que grita. Uno de los soldados ve a Herman y le apunta con una pistola. Otro, levanta una escalera y comienza a subir al lugar donde está Herman. Yawduga está en el suelo, con la boca sangrante, gritando y llorando: "¡No!"

[2. *Secuencia*. Casa de Yawduga/habitación (día)] Herman despierta aterrado. Llama a Yawduga. Se levanta y se asoma por la ventana. Aparece sobre la pantalla una leyenda que dice: "Coney Island-1949". Herman vuelve a llamar a Yawduga. Ella entra a la habitación, le da la hora (las diez de la mañana) y le dice todo lo que ha hecho en el día: ir de compras, preparar el desayuno. Él camina hacia la estancia. Ella le da las pantuflas y le dice que las ha boleado. Él la besa.

[3. *Escena*. Casa de Yawduga/baño (día)] Herman está en la tina tomando un baño. Entra Yawduga. "Te compré un jabón perfumado", le dice,

y se lo muestra. "Voy a lavarte", le dice. Yadwiga lo enjabona mientras él lee el periódico. Ella canta una canción de cuna.

[4. *Escena*. Casa de Yadwiga/estancia (día)] Herman come su desayuno. Le explica a Yadwiga que tiene que viajar a Filadelfia para vender libros. Ella le pregunta que por qué no vende libros en Brooklin y qué clase de libros vende. Él le explica, y luego se levanta y habla en yidish con dos periquitos que hay en una jaula.

[5. *Escena*. Casa de Yadwiga/escalera (día)] Herman sale de la casa y baja la escalera. Desde el piso alto, Yadwiga le cuenta que una vecina, la pelirroja, le dijo que puede trabajar en una fábrica y ganar 25 dólares a la semana, pero que tiene que aprender a leer y escribir. Herman le dice que tome el curso.

[6. *Secuencia*. Calle de Coney Island (día)] Herman sale a la calle. Yadwiga ha corrido a la casa y se asoma por la ventana. Le grita: "la vecina dice que nadie mejor que tú puede enseñarme". El le promete: "yo voy a enseñarte". Ella le contesta: "¿cuándo, si nunca estás en casa?" La vecina pelirroja, en la calle llena de gente, comenta con otras mujeres lo buena que es Yadwiga. Herman atraviesa la calle y compra el periódico.

[7. *Secuencia*. Metro (día)] Herman va sentado, leyendo el periódico en el metro. Mira a un hombre que va de pie; un niño negro le va boleando los zapatos. De pronto, Herman lo ve convertido en un nazi. Escucha ladridos y gritos. Suda. Un poco más adelante, la luz se apaga durante unos instantes. El hombre recupera su aspecto normal.

[8. *Secuencia*. Casa del rabino Milton Lampert (día)] En la pantalla aparece la leyenda: "Central Park West". Herman llega con su portafolios a la casa del rabino Lampert. Atraviesa la estancia. Todos los muebles están cubiertos con trapos blancos. Hay unos hombres vestidos de overol haciendo toda clase de arreglos. El rabino lo ve llegar y le reclama el trabajo. Lo regaña por trabajar tan lentamente. Le pide su dirección y su teléfono. "¿Qué es lo que temas?" Lo amenaza con despedirlo. Al mismo tiempo, le muestra el cheque de su salario. Herman le dice que vive en el Bronx. El rabino le dice que le va a poner un teléfono en su casa. Herman le pide que no lo haga: el anciano con quien vive es un sobreviviente de la guerra y se asusta con los timbres porque le recuerdan las alarmas de los bombardeos. El rabino insiste. "Conozco cientos de refugiados que viven vidas normales aquí". Herman le dice que él ya no pertenece a este mundo. El rabino le dice que conoce a cientos de sobrevivientes

de los campos de concentración, que estaban casi en el camino de los hornos, y que trabajan, manejan coches y tienen teléfonos. Herman le explica: "es que yo no pasé la guerra en un campo de concentración, sino escondido en un granero". Antes de irse, Herman toma su cheque.

[9. *Secuencia*. Calle en El Bronx—Casa de Masha/estancia (día)] En la pantalla aparece la leyenda "El Bronx". Se ve la fachada de una casa. Luego aparece el brazo de Masha. Tiene tatuado un número. Herman y Masha se besan con ternura. Entra Shifrah Puah, la madre de Masha. Saluda a Herman. Lo besa en las dos mejillas. Pregunta: "¿qué es lo que se está quemando". Masha se molesta por ese comentario. Masha y su madre discuten. Masha pone la mesa. Shifrah Puah se sienta en el sofá. De pronto, se atraganta. Le dan un vaso de agua. Le cuenta a Herman: "Creí que Masha había muerto y un día me la encuentro". Hablan del marido de Masha, Leon Tortshiner. "Un charlatán", dice Shifrah Puah. "Esta muchacha puede leer los libros más complicados, pero con la gente siempre se equivoca". Luego se acerca a la estufa y descubre que la olla, en efecto, se está quemando.

[10. *Escena*. Casa de Masha/estancia (día)] Masha, Shifrah Puah y Herman comen alrededor de la mesa. Masha fuma un cigarrillo al mismo tiempo. En un momento en que la madre se levanta de la mesa, Masha interroga a Herman a propósito de Yawdiga: "¿Qué le dijiste esta vez a tu campesina?" "Que tenía que ir a Filadelfia". "¿Y qué ocurre si un día se entera de lo de nosotros?" "Nada va a separarnos", asegura Herman. Shifrah Puah le sirve compota.

[11. *Escena*. Casa de Masha/habitación (día)] Herman y Masha, a solas, se besan y se abrazan apasionadamente. Se quitan la ropa y ruedan por la cama. Hacen el amor.

[12. *Escena*. Casa de Masha/habitación (día)] Herman y Masha yacen desnudos en la cama. Herman dibuja en un bock. Masha lo interroga: "No creo que tu campesina sea tan fría como dices." Herman trata de no escucharla. "¿Amaste a tu primera mujer?" "Ella está muerta", le dice Herman. "¿Y qué que esté muerta?", dice Masha. "¿Qué va a pasar cuando yo muera? ¿Qué tal si me suicido? ¿Cuánto tiempo vas a esperar antes de conseguirte otra mujer?" "¿Cuánto esperarías tú si yo muriera?", dice Herman. "Nunca volvería a estar con nadie", dice Masha. Lo besa. Se abrazan.

[13. *Escena*. Casa de Masha/habitación (día)] Masha, en fondo, se maquilla frente al espejo. En la cama, Herman, en ropa interior, bromea

con ella. "Si no hubiese ningún hombre en el mundo, ¿lo harías con una mujer?" "Sí", dice ella. "¿Y tú? Si no hubiera ninguna mujer, ¿lo harías con un hombre?" "De ninguna manera", dice Herman, "pero en cambio, con un animal. ¿Qué tal una linda ovejita, o una cabra?" Masha termina de arreglarse. "Es hora de ir a trabajar", dice. "Antes del deber, el placer", dice Herman y la atrae hacia sí.

[14. *Escena*. Casa de Yawwiga/estancia (día)] Yawwiga limpia el suelo, de rodillas, con un cepillo. Herman, en la mesa, escribe. Levanta la mirada y le dice a Yawwiga: "¿qué tal si nos tomamos el día?" Yawwiga sonrte y suelta el cepillo en la cubeta.

[15. *Sintagma frecuentativo*. Coney Island/playa y parque de diversiones (día)] Herman y Yawwiga pasean por la playa sonrientes. Entran al parque de diversiones. Herman le compra a Yawwiga un algodón de azúcar. Yawwiga juega en uno de los puestos y gana un muñeco de peluche. Herman y Yawwiga suben a uno de los juegos mecánicos; la expresión de ella es de gran diversión mientras abraza su muñeco de peluche, pero él se ve más bien mareado.

[16. *Secuencia*. Parque de diversiones/casa de los espantos (día)] Herman y Yawwiga suben a un carrito para la casa de los espantos. Ella le va diciendo que se siente muy afortunada: "Dios te envió". Luego le dice que quiere convertirse al judaísmo y que quiere tener un hijo suyo.

[17. *Escena*. Zoológico (día)] Masha y Herman pasean por el zoológico. Se detienen ante una jaula. Herman dice algo acerca de lo absurdo que es encerrar a los animales en jaulas. Masha le dice: "mi jaula era mucho menos cómoda que ésta". Luego le propone ir de vacaciones fuera de la ciudad.

[18. *Escena*. Zoológico/cabina telefónica (día)] Herman habla por teléfono con Yawwiga. Masha está atrás de él, comiendo una paleta helada y escuchando lo que dice. Herman trata de convencer a Yawwiga de que está en Baltimore, en una librería, pero ella oye ruidos extraños. "Es que estoy en una librería en la jungla". Masha ruge como un león para que Yawwiga oiga mejor el sonido de la selva. Herman cuelga. Masha insiste en que vayan de vacaciones juntos. Herman le promete que irá con ella.

[19. *Escena*. Casa de Masha/habitación (día)] Herman y Masha hacen el amor. Masha le pregunta si la amará después de la muerte.

[20. *Secuencia*. Casa de Masha/estancia-habitación (día)] Shifrah Pual lee el periódico en al estancia. Camina hacia la puerta de la recámara

y llama. Entra. Herman está acostado en la cama. Shifrah Puah le dice: "alguien te está buscando en el periódico" y se lo muestra. Herman ve el anuncio que tiene su nombre.

[21. *Secuencia*. Calle de la casa de Tamara (día)] En la pantalla aparece un letrero que dice: "Lower East Side". Herman camina por una calle del barrio judío llena de gente. Entra a un edificio.

[22. *Secuencia*. Casa de Tamara/entrada-Casa de Tamara/estancia y pasillo (día)] Herman llama a una puerta. Oye que alguien se acerca a abrir. Un ojo se asoma por la mirilla de la puerta. Una mujer abre. El tío de Tamara, Abraham Nissen, lo recibe diciendo: "¡Herman, ha ocurrido un milagro!" Abraham Nissen le dice a su mujer: "ve a llamarla". La mujer camina por un pasillo y entra por la puerta del fondo. A los pocos instantes sale por esa misma puerta una mujer. Es Tamara. Se acerca caminando lentamente. Cojea. Mira a Herman. Herman la ve y no puede evitar retroceder un paso. El tío los deja solos. "Hola Herman", dice Tamara. "¡Estás viva!", dice Herman, "¿y los niños?" "Muertos", le contesta ella. Él le dice que tome asiento. Ella se acomoda en el sofá, mientras él la mira, de pie, a unos pasos. "Me dijeron que habías muerto". Ella le cuenta que le dispararon dos balas; todavía tiene una de ellas en la cadera. Los soldados la dieron por muerta. Como estaba lloviendo, logró deslizarse entre los cadáveres y escapó. Luego fue a Rusia y ahí pasó varios años. Tamara empieza a reclamarle: "¿cómo es que mi tío no sabe nada de ti?" Él le confiesa que se volvió a casar. "¿Con quién?" "Con esa muchacha, campesina, que era nuestra criada. Yadwiga". "¿Yadwiga?", dice Tamara muy sorprendida; "¿qué no era un poco tontita? Ni siquiera sabía ponerse bien los zapatos. Siempre se ponía el derecho en el pie izquierdo y el izquierdo en el pie derecho". Herman trata de explicarle: "me salvó la vida". "¿Y esa es la manera de pagarle?" La conversación sube de tono. "¿Tienes hijos?" Herman le dice que no. Empiezan a pelear: "Nunca tuviste respeto por mí ni por mis ideas", dice Tamara. Herman la mira muy fijamente. "¿Por qué me miras de esa manera?", le dice ella. "Por un momento, pensé que habrías cambiado, con todo lo que ha ocurrido. Pero ahora veo que no, que sigues siendo exactamente la misma..." "No", contesta ella, "no soy la misma. Estoy muerta. Me pusieron medias de seda y me pulieron las uñas, pero sólo soy un cadáver". El tío regresa. Le pregunta a Herman qué piensa hacer. Tamara lo interrumpe: "tiene otra esposa", le dice.

Herman trata de disculparse: "había testigos que dijeron que ella estaba muerta..." Tamara le dice: "¿y qué piensas hacer ahora?, ¿divorciarte de mí?, ¿o quieres que me mude con tu nueva esposa?" Herman toma su sombrero y empieza a retroceder hacia la puerta. "Tengo algo muy urgente que hacer, me tengo que ir", balbucea. "Estoy escribiendo un libro para un rabino. Tal vez a usted le interese", dice, dirigiéndose a Abraham Nissen. "Te llamaré por teléfono. Estamos en contacto", dice, dirigiéndose a Tamara. En su prisa por salir, se equivoca de puerta y se mete al baño. Finalmente, localiza la puerta del departamento y sale. La mujer de Abraham Nissen dice: "¿por qué se metió al baño?"

[23. *Secuencia*. Cafetería—Calle (día)] Masha interroga a Herman sobre el anuncio del periódico. Él le dice que llegó un pariente suyo. Ella no le cree. Lo amenaza con llamar al teléfono que viene en el anuncio. Él la desafía: "si quieres, yo te doy una moneda para que llames ahora mismo". Han pedido dos té. Se sientan a una mesa. Ella le dice que llamará cuando ella quiera. Lo llama mentiroso: "mientes compulsivamente". Como no puede hacerlo confesar lo que ella sospecha, se enoja y sale de la cafetería. Herman sale detrás de ella. La alcanza en la calle. Le confiesa la verdad: "mi esposa Tamara resucitó de entre los muertos y está aquí". Pero Masha no le cree: "comparado contigo", dice Masha, "Leon Torshiner es un hombre honesto". Luego le dice que puede tomar sus vacaciones en ese mismo momento: "podemos salir el domingo en la mañana". Herman le dice que no puede. Ella se enfurece: "no me haces ninguna falta. Me puedo ir sola, ¿oyes? Ahora mismo voy a ir a empacar mi maleta y me voy sin ti". Herman se queda parado en la calle. Ella camina unos pasos y en la esquina se detiene. Enciende un cigarro. Da unas fumadas. Vuelve la cabeza y lo mira. Camina hacia él. Se encuentran. Lo toma del brazo.

[24. *Escena*. Metro (día)] Herman camina en el metro. Al llegar a una entrada donde hay tres letreros: "Manhattan, Bronx, Brooklin", se detiene a leer. Toma el pasillo que va a Brooklin, pero al cabo de unos pasos vuelve a detenerse y regresa a la entrada. Esta vez, toma el camino de Manhattan.

[25. *Secuencia*. Calle de la casa de Tamara (día)] Herman acompaña a Tamara mientras ella va de compras. Ella le pregunta: "pero, ¿de qué puedes hablar con Yadviga?" Herman le confiesa que tiene una amante. Ella comenta algo acerca del pasado. Él le dice que no puede

vivir sin ella. “¿Es hermosa, inteligente, encantadora?” “Las tres cosas”, dice Herman. “¿Y cómo le haces, corres de una a la otra?” “Hago lo mejor que puedo”, dice Herman.

[26. *Escena*. Casa de Tamara/cocina (día)] Tamara guarda los comestibles que compró mientras Herman la mira desde la mesa. “¿Y qué clase de mujer es tu amante?”, dice Tamara. “Un poco loca, pero tremendamente interesante”, dice Herman. “¿Tiene hijos?”. “No”, dice Herman, “no quiere niños”. “Eso es una mentira”, dice Tamara; “si una mujer ama a un hombre, quiere tener un hijo de él, y no le gusta que corra de una mujer a otra. ¿Sabe de mí?” “Le dije de ti, pero no me creyó. Tiene el anuncio del periódico y puede llamar en cualquier momento”. “¿Y qué debo decirle”, dice Tamara, “¿que soy tu hermana?” “Le dije que un pariente mío había llegado, Feivl Lemberger”. “¿Y debo decirle que soy Feivl Lemberger?” Tamara lo mira con sorna. De pronto, se le acerca, se sienta en sus rodillas y lo besa. Luego le baja el sombrero hasta los ojos y se retira hasta la ventana. Se ríe de él. “Vete a ver a tu esposa”, dice.

[27. *Escena*. Casa de Yadwiga/estancia (noche)] Ante dos velas encendidas, Yadwiga trata de decir las oraciones del Sabath. Herman la ayuda. Cenar. Después, Herman se sienta en un sillón a leer y enciende la luz. “¡Herman!”, le dice Yadwiga, “¡estás infringiendo los mandamientos!” Discuten. Herman le grita: “no hay Dios, y si lo hubiera, yo lo desafío”. Yadwiga se mete a la cocina furiosa, gritando en polaco.

[28. *Escena*. Casa de Yadwiga/habitación (noche)] Herman mira por la ventana la rueda de la fortuna. Yadwiga llega en camisón y con el cabello suelto. Herman le dice: “mañana voy a tener que ir a Pittsburg...” Ella lo besa dulcemente y lo atrae hacia sí. Se abrazan.

[29. *Plano autónomo*. Carretera (día)] Un autobús por la carretera.

[30. *Escena*. Autobús (día)] Masha interroga a Herman: “¿ya dormiste con ella?” “¿Con quién?”, dice Herman. “Feivl Lemberger”, dice ella. Él trata de convencerla otra vez, pero no lo consigue. “¿Me vas a decir la verdad?” Herman inventa ahora una historia sobre una parienta suya desamparada. Masha le reclama por haberla engañado. “¿Cómo te hubieras puesto si te digo que es una mujer?” Ella reflexiona: “a lo mejor esta vez eres inocente”. Trata de acercársele, pero él está enojado. “¡No peleemos por estos pocos días!”, dice ella. Él sonrío.

[31. *Escena.* Centro vacacional Kretchmar's/cabaña (día)] Herman y Masha salen a la terraza de la cabaña. Masha dice: "¿dónde están los nazis? ¿Qué mundo es éste sin nazis?" Oyen una canción de Billie Holiday: "Our love is here to stay..." Masha revolotea alrededor de Herman. Lo atrae hacia afuera de la terraza. Bailan.

[32. *Plano autónomo.* Centro vacacional/teléfono (noche)] Herman habla por teléfono con Yadwiga.

[33. *Secuencia.* Centro vacacional/cabaña (noche)] Herman entra a la cabaña. Masha está acostada en la cama. Está enojada. Él se le acerca y empieza a acariciarla y a besarla. Ella enfurece: "No puedes esperar para correr al teléfono a hablar con tu campesina", le grita. Él trata de disculparse: "ella está sola..." "¿Y yo qué?", dice Masha, "éstas son mis vacaciones. Le mientes a ella y me mientes a mí. No quiero volverte a ver" le grita. Herman sale de la cabaña. Masha le tira un libro a la cabeza.

[34. *Secuencia.* Centro vacacional/muelle (noche)] Herman camina a la orilla del lago. Se detiene al final del muelle. Escucha gritos y ladridos. Empieza a sudar y a gritar de pavor. Golpea un poste con la cabeza.

[35. *Escena.* Centro vacacional/cabaña (noche)] Masha bebe de una botella a la puerta de la cabaña. Herman llega y le dice: "ésa no es la manera". "¿Cuál es la manera?", dice Masha, ebria. Herman le desabrocha dos botones del vestido. Se besan.

[36. *Sintagma descriptivo.* Centro vacacional/junto al lago (día)] Los visitantes del centro vacacional se divierten: algunos aprenden a bailar dirigidos por un instructor; otros juegan pin-pon, hacen gimnasia o se entretienen en algún juego de mesa.

[37. *Secuencia.* Centro vacacional-Embarcadero-Lago (día)] A la orilla del lago, Masha platica de cine con dos mujeres. Cerca de ahí, Herman habla con un hombre que está seguro de que tienen parientes comunes; Herman trata de deshacerse del tipo y se encuentra con el tfo de Tamara y su mujer. Ellos lo saludan muy amablemente, sorprendidos de encontrarlo ahí. Él les explica balbuciente que viene muy seguido a escribir. Lo invitan a almorzar en su mesa. Él se disculpa y les dice que se reunirá con ellos a la hora de la cena. Busca con la mirada a Masha y sale apresurado en dirección al lago. La mujer de Abraham Nissen dice: "no va a venir para la cena". Por los altavoces anuncian que el almuerzo está listo. La gente empieza a entrar al comedor. Herman le hace señas a Masha para que lo alcance en el embarcadero. Masha lo alcanza y le pregunta: "¿Pero

qué haces? Estoy hambrienta". Herman le hace señas de que suba con él a una lancha y de que reme. Se alejan del embarcadero.

[38. *Escena*. Centro vacacional/del otro lado del lago (día)] Herman y Masha desembarcan. Masha le dice que tiene un atraso de siete semanas, cosa que es muy rara en ella. "Un aborto en América cuesta quinientos dólares y es muy peligroso. ¿Qué pasa si muero? ¿Quién se haría cargo de mi madre?", le dice a Herman.

[39. *Escena*. Centro vacacional/cabaña (noche)] Herman y Masha están en la cama. Masha le dice: "me da mucho miedo la operación". Quiere que Herman se divorcie de Yadwiga y se case con ella; de otra manera, el bebé llevará el nombre de Leon Torshiner. Como Herman no cede, intenta otra cosa: "te casaste con ella en una ceremonia civil; puedes casarte conmigo en una ceremonia religiosa". Herman trata de explicarle que eso es bigamia. Se levanta de la cama y se dirige al baño. Mientras él está orinando, Masha se acerca a la puerta del baño. Lo amenaza: "si no te casas conmigo, abortaré; pero no volverás a verme nunca más. Tienes un minuto para decidirlo". Herman todavía trata de razonar con ella, pero al final cede: "sí, sí". La besa, contrariado. "Pero de todas formas, el bebé será un bastardo", le dice. Masha le explica: "hago esto por mi madre". Salen a la terraza. Masha le dice: "desde que te conocí quiero tener un hijo tuyo".

[40. *Secuencia*. Casa de Tamara/estancia-entrada (día)] Tamara limpia la casa. Llamen a la puerta. Es Herman, que le dice: "me caso; Masha está embarazada". Tamara se ofusca; empieza a regañarlo: "¿qué clase de persona eres?" Pero él está tan compungido que termina por invitarlo a pasar: "entra; te daré algo de comer".

[41. *Plano autónomo*. Casa de Tamara/cocina (día)] Herman y Tamara terminan de comer; conversan animadamente sobre personas que ambos conocieron en otros tiempos.

[42. *Secuencia*. Casa de Tamara/pasillo-habitación (noche)] Tamara está en la cama. Herman está en el pasillo, mirando lo que hay en el librero. Tamara se levanta: "¿no puedes dormir?" "Dormiré si me dejas que me acueste contigo", le dice Herman. "Ven a mi cama", dice Tamara. "No me lo vas a creer, pero a veces vienen Sara y David a hablar conmigo en la noche", dice Tamara. Herman, a la orilla de la cama, se quita los calcetines y el pantalón y los dobla cuidadosamente. "Te creo", le dice. Se tiende junto a ella. "No te enojés conmigo, te voy a hacer una pregunta. En todos estos años que has andado por tu cuenta, ¿te has acostado

con algún otro hombre?” Tamara sonríe: “est s temblando”. Herman insiste: “no estoy temblando; quiero que me digas la verdad”. “Sí, dice Tamara; “s  me he acostado con otros”. “ Con cuántos?”, dice Herman. “Con tres”, dice Tamara al mismo tiempo que le muestra tres dedos de la mano. “Como no sabía que estabas vivo...” “Entonces eres una puta”, dice Herman. “ No te lo había dicho?”, dice Tamara. Se abrazan y se besan.

[43. *Escena*. Casa de Tamara/habitación (noche)] Más tarde, Tamara llora. “No es verdad”, le dice a Herman. “Nunca tuve ni tres, ni uno, ni siquiera medio hombre. Cada vez que un hombre se acercaba a mí, se me aparecían las caras de mis hijos”. Tamara solloza: “ Oh Dios!,  oh Dios!”. Herman la abraza y la consuela.

[44. *Escena*. Calle, frente a la casa de Yadwiga (día)] En un poste hay un anuncio de las festividades para Yom Kippur. Yadwiga está en la calle hablando con dos de sus vecinas. Habla de todo lo que ella ha hecho para complacer a Herman y se queja de que nunca está en casa. Las vecinas le aconsejan que le pida pensión de divorcio. Herman llega y la llama. Ella entra con él al edificio.

[45. *Plano autónomo*. Sinagoga 1. (día)] En la sinagoga se celebra el Yom Kippur.

[46. *Escena*. Casa de Yadwiga/pasillo (día)] Yadwiga le dice a Herman que la tiene que acompañar a la sinagoga, puesto que ella hizo grandes esfuerzos y economías para comprar los boletos. A Herman lo de ir a la sinagoga le parece hipócrita y superficial. Le dice que se vaya ella sola. Yadwiga se enoja y le dice a Herman: “las vecinas dicen que tienes una amante”. Herman la abofetea. Yadwiga llora: “ me pegaste!  En el día más sagrado del año, me pegaste!  A mí, que te cuid  mientras estuviste en el granero!  Que te escond  con peligro de mi vida!  A mí, que me quité el pan de la boca para d rtelo, y limpi  tu mierda!” Herman la consuela. La empuja suavemente hacia la puerta y le abre: “ve, ve”. Yadwiga sale. Herman cierra la puerta y se acerca a un armario. De un cajón saca una vieja fotografía de sus hijos. La contempla, la besa y llora. Se superponen los cantos de la sinagoga.

[47. *Secuencia*. Café 1/entrada-Café 1/interior (día)] Un día de mucho viento, Herman llega a la entrada de un café. Ahí lo espera un hombre que se identifica como Leon Torshiner. Entran a la cafetería y piden t . Leon Torshiner toma un plato de compota. Se sientan a la mesa. “Masha me dijo que usted es un escritor”, explica Torshiner, “y como yo soy un

intelectual, me imagino que a usted también le interesan los hechos". "¿Cuáles son los hechos?", pregunta Herman. "Masha pagó por el divorcio un precio que ninguna mujer honesta pagaría, ni siquiera para salvar su vida". Leon Torshiner le cuenta a Herman que Masha se acostó con él para que le concediera el divorcio, y lo pone en antecedentes acerca de un amante que Masha tuvo aquí en América. "No puedo negar que aún la amo", dice Torshiner: "vuelve locos a los hombres". Herman se indigna: "no me casaré con ella", dice; "muchas gracias por la información". Sale del café. Torshiner lo sigue; a la entrada del café lo alcanza: "Broder, una cosa más. Las mujeres como Masha se apostan para cazar a un hombre como una araña que apresa a una mosca, y no están contentas antes de haberle succionado hasta el último aliento".

[48. *Escena*. Casa de Yadviga/estancia (día)] Yadviga plancha. Herman lee en voz alta la Torá: las obligaciones de las mujeres. El teléfono suena. Yadviga pregunta: "¿no vas a contestar el teléfono?" "¡Nunca más en una fecha sagrada! ¡Y tú tampoco tendrías que estar planchando! Si queremos seguir siendo judfos, tenemos que respetar nuestros mandamientos". "¿Me voy a volver judfa?", dice Yadviga. "Sí", dice Herman, aunque reticente. "¿Vamos a tener un hijo?" "Sí". Yadviga es feliz.

[49. *Sintagma alternante*. Casa de Yadviga-Casa de Masha (noche)] Herman y Yadviga están en la cama. Yadviga duerme. El teléfono suena. Herman por fin se decide a contestarlo. Se levanta, llega al pasillo y cierra la puerta de la habitación tras de sí. Alza la bocina: es Masha, que le dice: "¿todavía estás vivo?" Él la insulta. "Pero ¿qué hice?" "Pagaste el divorcio con prostitución", le contesta Herman. Ella lo niega. Jura que Leon Torshiner mintió. "¿Tuviste un amante aquí en América?", le pregunta Herman. "Si tuve un amante aquí, que se muera el niño en mi vientre", dice Masha. Herman le pide que se calle. Yadviga se ha levantado y está detrás de él, escuchando. Masha llora del otro lado del teléfono: "me quiero morir".

[50. *Escena*. Sinagoga 2 (día)] Herman y Masha se casan. Shifrah Puah llora.

[51. *Secuencia*. Calle frente a la casa de Yadviga (día)] Yadviga grita desde la ventana: "Herman, ¡estoy embarazada!" Herman la escucha desde la calle. Hace algún comentario de alegría. Las vecinas se le acercan y lo felicitan.

[52. *Escena.* Casa de Masha/estancia (día)] Masha plancha, Shifrah Puah lee en un sofá y Herman, en primer plano, escribe sentado a la mesa. En el radio suena una canción alegre. Masha canta y baila. Se acerca a Herman: "baila conmigo. Mostrémosle a tu suegra cómo bailamos", dice. Shifrah Puah protesta: "no soy su suegra y él no es mi yerno". Masha enfurece: "¿por qué me haces esto? Sólo me casé para complacerte a ti". Herman les ruega que lo dejen trabajar.

[53. *Secuencia.* Casa de Yadwiga (día)] Herman se asoma por la ventana. Coney Island está nevada. Suena el teléfono. Herman contesta. Shifrah Puah le dice que vaya urgentemente: Masha se ha puesto grave. Yadwiga le pregunta: "¿quién es, tu amante?" Herman se pone la camisa. Yadwiga lo persigue por la casa con una cuchara en la mano: "tu desayuno está servido. Tu desayuno se va a enfriar". Herman le dice que se tiene que ir: "¡Vas a ver a tu amante! ¡Me embarazas y vas a ver a tu amante!" grita Yadwiga. Herman sale. Desde la escalera, Yadwiga lo sigue regañando: "¡has pasado noches con tu amante! ¡Además, no hay jungla en Baltimore!"

[54. *Plano autónomo.* Metro (día)] Herman en el metro se dirige a la casa de Masha.

[55. *Secuencia.* Casa de Masha/estancia-habitación (día)] Herman llega. Un médico se está lavando las manos en el fregadero. Pregunta si Herman es el marido. Shifrah Puah le dice que sí. El médico le explica que Masha nunca estuvo embarazada: "todo su embarazo estaba aquí", le dice, señalándose la cabeza. "Creíamos que estaba en el sexto mes", dice Shifrah Puah, "y hoy me la encuentro bañada en sangre". El médico trata de tranquilizar a Shifrah Puah: "es una muchacha perfectamente normal. De hoy en un año, usted será abuela". "No viviré tanto tiempo", dice Shifrah Puah. El médico se va. Shifrah Puah le dice a Herman que estaba muy ilusionada con el bebé. Él la abraza y la consuela. Ella le dice que entre a ver a Masha. Herman entra a la habitación. En la cama, Masha yace descolorida. "¿Cómo te sientes?", le dice Herman. "Ya no tengo sentimientos", contesta Masha.

[56. *Secuencia.* Casa de Yadwiga/estancia-Casa de Yadwiga/baño-Casa de Yadwiga/cocina (día)] Yadwiga canta mientras hace su quehacer. Herman está escribiendo sentado a la mesa. "¿Terminas?", le dice Yadwiga. "Sí", contesta él; "estoy terminado física, financiera, espiritualmente". Ella le dice que vaya a comer; le ha preparado su platillo favorito. Lla-

man a la puerta. Yadwiga abre y comienza a gritar aterrada: "¡un fantasma, un fantasma!". Herman corre a la puerta. Es Tamara. Yadwiga corre al baño y trata de esconderse debajo del lavabo. Herman deja entrar a Tamara y trata de tranquilizar a Yadwiga. Finalmente la hacen entender que Tamara no está muerta. Yadwiga se lamenta: "¡estoy embarazada!". Tamara se sienta a la mesa de la cocina, se sirve un vaso de vino y explica que en Rusia aprendió a beber. "Y cuando me bebo un vaso, me vuelvo curiosa". Yadwiga se pregunta qué van a hacer ahora. Tamara le dice que no se preocupe. Comenta que tal vez Yadwiga ya se acostaba con Herman desde antes. Ella le dice que era una niña inocente cuando se casó con él. "Felicidades", dice Tamara; "a los hombres les encantan las vírgenes". Se levanta y empieza a despedirse: "me voy". "No, señora Tamara", dice Yadwiga, "no se vaya". Tamara le comenta en voz baja a Herman: "no te preocupes, no se divorciará de ti. Y si se divorcia, pues te vas con la otra. Y si la otra también te abandona, pues te vienes conmigo". Yadwiga insiste: "No, señora Tamara, no se vaya. Éste es su marido y ésta es su casa". "Pero yo no lo quiero", contesta Tamara, "no acepto ese sacrificio". Llaman a la puerta. Yadwiga corre a esconderse al baño. Es la vecina pelirroja que viene acompañada de un hombre chaparrito y calvo. "Éste es el señor Pesheles. Es un hombre muy rico. Está muy interesado en conocerlos. Le he contado que usted vende libros y que Yadwiga se quiere convertir..." Herman trata de deshacerse de ellos. "Mi esposa está en el baño y creo que no es el mejor momento". Pero la vecina y Pesheles insisten tanto que no puede más que dejarlos entrar. Saludan a Tamara, "una amiga de Europa que acaba de llegar", y comienzan a conversar. Suena el teléfono. Herman contesta. Es el rabino Lampert. Le reclama por no haberle dado ese número telefónico y le dice que ya sabe que se casó. Le exige su dirección, pues quiere verlo esa misma noche para aclarar unos errores gravísimos que Herman cometió en el último artículo que entregó; "¿qué pasa contigo? A veces sospecho que tienes dos esposas". "A lo mejor tengo tres", dice Herman y le da la dirección de Masha. Cuelga y les dice a sus visitantes que se tiene que ir. Tamara dice que ella también tiene que irse. El señor Pesheles y la vecina pelirroja se despiden y salen; antes de que Herman cierre la puerta, el señor Pesheles le pregunta a Tamara su nombre. Ella se lo dice y que se apellida Broder. Herman se apresura a aclarar que son primos. "Qué pequeño es el mundo", comenta Pesheles. Herman

cierra la puerta y comienza a ponerse el abrigo. Yadwiga sale del baño y le pide a Tamara que no la abandone. A Herman le grita: "¡tú no te vas!" Herman le explica inexpresivo que si no va a ver al rabino, lo despedirá y morirán de hambre. Herman y Tamara salen de la casa. Desde la escalera, Yadwiga grita: "¡una puta lo espera, no un rabino!"

[57. *Escena*. Calle-Entrada del metro (noche)] Por la calle, Herman y Tamara caminan del brazo. Ella le dice que al día siguiente la van a operar para sacarle la bala que tiene en la cadera. A la entrada del metro, se separan. Ella le dice: "piensa en mí de vez en cuando". Él le contesta: "perdóname".

[58. *Secuencia*. Calle enfrente de la casa de Masha-Casa de Masha/entrada del edificio-Casa de Masha/estancia (noche)] Herman reconoce el coche del rabino. Está estacionado en la calle, enfrente de la casa de Masha. Herman entra al edificio y sube la escalera. Oye música y risas. Entra al departamento. Masha baila con el rabino Lampert. El rabino lo recibe alegremente: "¿cómo no me habías dicho que te casabas con una mujer tan hermosa?"

[59. *Secuencia*. Casa del rabino Lampert (noche)] Masha y Herman llegan a la casa del rabino Lampert. Ella va preocupada por su atavío: "¿me puse el vestido correcto?" Entran. Hay una gran fiesta. El rabino los recibe: "ha llegado la mujer más hermosa de América". Se lleva a Masha para presentársela a sus amigos. Herman camina por enmedio de la fiesta. Un mesero le ofrece un huevo cocido. Pesheles lo saluda. Herman no se acuerda de él. Pesheles le recuerda que lo visitó en Coney Island y le pregunta por su esposa: "es una cosa sorprendente que una joven polaca se quiera convertir". En ese momento aparece Masha con un joven. Se lo presenta a Herman: "éste es el actor de quien te platicué; estuvimos juntos en el campo". El joven bromea con Herman: "yo he buscado a esta mujer por todo el mundo, y tú te casas con ella como si nada". Pesheles observa detenidamente a Masha y comenta que en América, nadie se atreve a tener tantas esposas al mismo tiempo. Comenta que la semana anterior estuvo en el hospital a visitar a un amigo, y que vio a la hermosa mujer que se había encontrado hacía tres semanas en la casa de Herman; "probablemente estaba delirando, pero dijo que ella también era esposa de Herman Broder. ¿Cómo se llama?, ah, sí, Tamara, Tamara Broder". Cuando escucha el nombre de Tamara, Masha enfurece. "Dijiste que estaba muerta", dice. Herman le recuerda:

"te dije que estaba viva, pero no me quisiste creer". Herman se siente mal. Se aleja del grupo y pregunta por el baño. Masha lo sigue. Herman se mete al baño. Masha el grita: "ésta es la última vez que hablo contigo. Eres lo peor que me ha sucedido en la vida. Si muero, no vayas a mi entierro".

[60. *Escena*. Calle frente a la casa del rabino Lampert—Cabina telefónica (noche)] Herman sale de la casa del rabino. Camina en el frío. Mira hacia atrás y escucha ladridos y gritos. Corre a una cabina telefónica para llamar a Tamara.

[61. *Escena*. Café 2 (noche)] Tamara espera a Herman. Llega desenchajado. Le cuenta que Masha se enteró de todo, que Yawdiga sospecha y que él se está volviendo loco. Tamara le ofrece administrarlo: "eres un hombre perdido; no puedes tomar decisiones por ti mismo. Aquí en América tienen eso que se llama los *mánagers*. Déjame que sea tu *mánager*. Ponte en mis manos y haz exactamente lo que yo te diga". Herman sonríe y le pregunta si es un ángel y si le puede prestar dos dólares. Ella empieza a administrarlo: "primero, regresa con Yawdiga. Segundo, te voy a conseguir un trabajo en la librería de mi tío".

[62. *Plano autónomo*. Casa de Yawdiga/estancia (día)] Yawdiga le sirve de comer a Herman, que trabaja en unos papeles.

[63. *Plano autónomo*. Librería de Abraham Nissen (día)] Tamara y Herman hablan con Abraham Nissen.

[64. *Escena*. Casa de Yawdiga/estancia (día)] Herman, Yawdiga y Tamara se sientan a la mesa y comen juntos.

[65. *Secuencia*. Casa de Yawdiga/habitación—Casa de Yawdiga/pasillo (noche)] Suena el teléfono. Herman se levanta a contestar. Nadie dice nada del otro lado de la línea. Herman dice: "si no hablas, voy a colgar". Se oye la voz de Masha que dice: "espera; estoy en Coney Island, en el hotel de la playa. Ven".

[66. *Secuencia*. Hotel (noche)] Herman llega en un taxi al hotel. En la recepción, una prostituta y un marinero toman un cuarto. Herman entra y pregunta por el cuarto de Masha. Llega a una puerta y toca. Abre Masha y lo deja entrar. Él la abraza: "ite he extrañado tanto!" Ella lo besa. Le cuenta que el rabino Lampert le ofrece un trabajo en Florida. Su madre está en un asilo, en Nueva Jersey. "Está loco por mí. Es capaz de abandonar a su esposa por mí, pero yo no puedo tocarlo". Le dice también que, si no le gusta Florida, pueden ir a California. Herman está

indeciso: “no puedo abandonar a Yadwiga; está a punto de dar a luz”. Masha le dice terminante: “mañana me voy a California y no volverás a saber de mí. ¿O acaso volviste con tu Tamara?” “Ella solamente es un ángel”, dice Herman. “Tal vez ellas dos son ángeles, pero nosotros somos demonios”, dice Masha. Se besan.

[67. *Escena*. Librería de Abraham Nissen (día)] Tamara, enojada, amenaza a Herman: “si te vas con ella... ¿qué va a pasar con Yadwiga? ¿Y el bebé?” Herman trata de explicarle: “no puedo vivir sin ella”. Tamara insiste: “esa mujer no es tu amante, es tu enemiga”. Herman ha tomado su decisión: “mandaré dinero para el bebé, te lo prometo. Debo irme”. “Vete”, dice Tamara; “yo me haré cargo de todo”. Herman agarra su maleta y se va mientras Tamara atiende a un cliente.

[68. *Secuencia*. Casa de Masha/entrada (día)] Herman sube la escalera cargando su maleta y su portafolios. La puerta está abierta. Masha está sentada en el sofá. Le dice que han robado la casa. Masha se desespera y grita. Agarra el teléfono y lo arroja al suelo. Herman la ve desconcertado. Ella se calma y le dice: “esto es un signo; es tiempo de irnos”. Masha ya le avisó a su madre que se va con Herman. “Me dijo que me abandonarás”. Tienen que decidir: Florida o California. En ese momento sube un taxista y una vecina que traen a Shifrah Puah, que viene muy mal. La recuestan en el sofá. Masha grita: “¡se ha matado, la muy puta, nada más por despecho!” Se le acerca, la abraza y la besa.

[69. *Escena*. Calle junto a la casa de Masha (día)] Masha sube a la ambulancia donde se llevan a Shifrah Puah. Hay mucha gente: curiosos y vecinos. Herman ve alejarse al ambulancia.

[70. *Escena*. Calle junto a la casa de Masha (noche)] Masha llega en un taxi. Herman la espera en la calle. Trae una bolsa de papel en la mano: “compré un foco”. Le pregunta a Masha por Shifrah Puah. Ella contesta: “ya no tengo madre. Ni dinero para el entierro”.

[71. *Escena*. Casa de Masha/estancia (noche)] Entran a la casa. Herman pone el foco y enciende la luz. Se sientan a la mesa. Masha dice: “un día de septiembre prometiste morirte conmigo. Hagámoslo ahora. Tengo unas píldoras en mi bolsa. Lo único que necesitamos es un vaso de agua”. “Soy un hombre perdido”, le contesta Herman; “no puedo decidir entre mujeres, no puedo decidir nada”. Lo piensa un rato y finalmente decide: “sí”, dice.

[72. *Escena*. Casa de Masha/estancia (noche)] Masha trae un vaso de agua. Herman dice: “pero antes de morir quiero que me digas la ver-

dad: ¿me has sido fiel?" Masha se ríe. ¿Qué clase de pregunta es ésta? "¿Me has sido tú fiel a mí?" Herman está dispuesto: "voy a decírtelo". "Espera", dice Masha. Enciende un cigarrillo y se acomoda a la mesa junto a él; "dime". "Una sola vez, con Tamara. Una vez que te dije que tenía que ir a Atlantic City", confiesa Herman. Masha se ríe. "¿De qué te ríes?", dice Herman. "Lo que tú hiciste con tu mujer, lo hice yo con mi marido; si no, no me hubiera dado el divorcio", dice Masha. "¡Pero tú me juraste que no era cierto!", dice Herman. "Juré en falso", dice Masha tranquilamente. Herman se levanta de la mesa: "no hay caso en matarnos". "Pero tú prometiste..." dice Masha. "Tú prometiste que me dirías la verdad", dice Herman. "¿Vas a abandonarme?", dice Masha. "No; vámonos, ahora mismo". Masha está desolada. Quiere enterrar a su madre, pero dice que sí, que la espere un momento.

[73. *Escena*. Casa de Masha/estancia—Casa de Masha/baño (noche)] Entra al baño y trata de arreglarse. Se mira al espejo. A los pocos instantes sale y le dice a Herman: "quiero que me entierren junto a mi mamá. No quiero yacer entre extraños". Herman le dice: "te van a enterrar junto a mí". "Tú eres un extraño", dice Masha. "Masha, me tengo que ir", dice Herman compungido. "Vete", dice ella, "regresa con tu campesina. No abandones a tu hijo". Sonríe, lo besa y lo abraza cariñosamente. "Tengo que hacerlo", dice Herman, "tengo que abandonarlo todo". "Vete", dice Masha. Herman sale.

[74. *Escena*. Casa de Masha/estancia (noche)] Masha cierra la puerta. De su bolsa saca un frasco lleno de pastillas. Se las traga con un vaso de agua. Se mira al espejo. Llora.

[75. *Plano autónomo*. Cementerio (día)] Se ven los letreros de dos tumbas.

[76. *Escena*. Hospital (día)] El rabino Lampert y Tamara van junto a Yawdiga que está a punto de parir. La lleva un enfermero en una silla de ruedas. Yawdiga llora: "señora Tamara, señora Tamara". Ellos la tranquilizan. El enfermero mete a Yawdiga a la sala de labor. El rabino le pregunta a Tamara si ha sabido algo de Herman. "Nada", dice ella.

[77. *Secuencia*. Casa de Tamara/habitación—cocina (día)] Hay unos sobres sobre una cama. Uno está dirigido a la señora Yawdiga Broder. Yawdiga lo abre. En medio de una hoja de papel en blanco hay un billete de veinte dólares. Yawdiga lo guarda en la bolsa de su delantal. Un bebé llora. Yawdiga lo saca de la cuna. En la cocina, Tamara está preparando algo de comer; desde ahí le dice a Yawdiga: "yo ya sé lo que quiere

esa bebida. Quiere comer albaricoques. Le encantan los albaricoques". Tamara entra a la habitación con un plato en la mano. Yadwiga tiene a la niña en brazos: "estaba toda mojada. Le cambié los pañales, señora Tamara". Tamara toma a la niña mientras Yadwiga le detiene el plato. "Masha, Masha", dice Tamara mientras le da de comer.

Tema musical. Créditos sobre fondo negro.

Descripción de los escenarios

Nueva York:

Enemigos... es una reconstrucción histórica. Recupera los ambientes y recrea los espacios de la ciudad de Nueva York (y algunos de sus alrededores) en la post-guerra. Uno de los grandes encantos del cine de reconstrucción es precisamente ese esfuerzo —señalado tantas veces en la reflexión sobre el pensamiento místico— por abolir el tiempo. El trabajo de recreación de espacios y ambientes, obviamente fundamentado en una investigación iconográfica, tiene la virtud de subyacer al texto, de permanecer como contexto, sin dispararse a los ojos del espectador. De esa manera, las secuencias filmadas en exteriores parecen pertenecer a la cotidianeidad de lo actual, cuando en realidad dependen de escenarios gigantescos donde se organiza, por ejemplo, un mercado callejero, una playa y una feria, o un centro vacacional, donde los detalles de reconstrucción dependen sobre todo de los vestuarios, peinados y actitudes de una cantidad impresionante de extras. De esta manera, los ambientes de *Enemigos*... van produciendo el clima en el que el delirio de Herman Broder encuentra precisamente su mejor escenario: sus alucinaciones pueden ocurrir en espacios abiertos o cerrados, de día o de noche, en la soledad o en la muchedumbre; lo que se quiere señalar es su necesidad personal de esconderse, de escapar de su destino trágico —rasgo común de los personajes trágicos. Los escenarios urbanos, por otra parte, recrean una sensación colectiva, cuya presencia va armando la situación histórica en la que los personajes de este relato tienen que vivir. Los barrios judíos de Nueva York en la post-guerra, llenos de gente que vuelve a vivir después de haber estado al borde de la muerte, son el espacio virtual y simbólico del amor, de la vida y de la muerte.

Las casas de Yadwiga, Tamara y Masha:

Los espacios de la intimidad, de la sexualidad, del conflicto interior, son escenarios cerrados. Se trata de modestos departamentos neoyorkinos; lugares pequeños, en pisos de edificios viejos, a donde Herman Broder se tiene que mover, en estado permanente de alerta; si se descuida un poquito, se equivoca y empieza a caminar en la dirección equivocada. Finalmente, los tres departamentos, tan diferentes y tan iguales entre sí —las tres cocinas, las tres camas donde Herman es amado y es alimentado por sus esposas— son cada uno el lugar seguro donde puede dormir y soñar, donde el fantasma de la guerra sigue persiguiéndolo, donde puede inventar historias creíbles para atenuar la improbabilidad de su propia historia. Ese mismo escenario, la casa, se convierte también en el espacio de la tragedia: espacio interior de la indecisión y la duda, espacio invadido y saqueado para la desesperación de Masha, espacio vacío y abandonado, espacio de muerte.

El granero:

Espacio del sueño —de la pesadilla—, el granero de la casa de Yadwiga en Polonia se convierte en el contraste necesario para entender el signo de Herman Broder: el escondite, la escapatoria, el “ya no pertenecer a este mundo”.

La casa del rabino Milton Lampert:

El mundo abierto, la vida social: el lugar de los encuentros. La elegante y pretenciosa casa del rabino, llena siempre de gente (obreros que están haciendo arreglos o invitados a una enorme fiesta) es el espacio de la amenaza para el secreto de Herman Broder. Es aquí donde el anónimo, el discreto intelectual, tiene que enfrentarse a la “opinión pública”. No hay reprobación; no hay ni siquiera un franco malestar en ese mundo ante la transgresión que ha cometido; lo que hay es sorpresa. Simplemente, alimenta la curiosidad colectiva con un tema de actualidad, con un chisme nuevo.

Esquema de las características de los personajes

Herman Broder:

Debe tener como 35 años; es un hombre guapo: no muy alto, delgado, moreno, de barba cerrada. Viste siempre de traje, corbata y sombrero; y anda usualmente bien afeitado. Debe ser un intelectual brillante: capaz

de escribir libros. No tiene parientes en Nueva York, pero debe de haber pertenecido a una familia acomodada y culta en Europa. Fue padre de dos hijos que murieron en el holocausto, y va a ser padre de la hija de Yadwiga. Es un librepensador, atormentado por las circunstancias de la realidad. Su vida económica es un desastre: además de que tiene tres esposas, en lugar de trabajar, se la pasa peleando y reconciliándose con ellas.

Tamara:

Es muy alta, más alta que Herman, y también un poco mayor que él; debe tener alrededor de 38 años. Delgada, con un rostro de rasgos muy pronunciados. Cabello negro y tez blanca. Muy expresiva. Su relación con Herman Broder viene a ser la de "esposa legítima", papel al que renuncia inteligentemente, porque no quiere forzar la situación, aunque ama profundamente a su esposo. Preferiría, por supuesto, ser amada y elegida por él. Entonces, su papel se transforma en el de una especie de madre protectora, que escucha los problemas de Herman y trata de resolverlos. Tiene rasgos de madre dominante y mucho sentido del humor, aunque vive atormentada también por el holocausto y por la pérdida de sus hijos.

Masha:

Más o menos de la edad de Herman, aunque podría ser inclusive menor que él (como de 33 años). Es una mujer bellísima, sensual, sumamente inteligente y de un carácter dominante, agresivo e impulsivo. La pasión que ha despertado en Herman Broder es un amor recíproco y profundo, a pesar de sus furiosas fracturas. La frustración que le provoca verse privada de él es tan intensa, como el desencanto que le produce haberlo conseguido y vivir con Herman y con su madre esa farsa de "familia feliz" en la que ya ninguno de los tres puede creer, después del horror del nazismo. Tal vez su rasgo más importante sea la ilegitimidad; en relación con las otras dos mujeres de Herman Broder, Masha es la que provoca la peor discordia, es la principal "enemiga", la que convoca el desastre.

Yadwiga:

En violento contraste con Tamara y con Masha, Yadwiga es una joven ignorante (como de 28 años) e ingenua. No se trata de una mujer fea, pero comparada con la distinguida Tamara y con la hermosa Masha, su

apariencia es provinciana y conservadora. Sus armas, sin embargo, son de las más poderosas: ella se ha sacrificado, se sacrifica y se sacrificará por Herman. Sin embargo, ese sacrificio no puede quedar impago. Al principio, Yadwiga parece someterse a la voz de Herman sin rechistar. Pero poco a poco, conforme las vecinas van influyendo en su vida, adquiere suficiente información como para atreverse a exigir sus derechos. Finalmente, ella también es una esposa legítima.

Shifrah Puah:

La madre de Masha, deshecha por la guerra, se siente envuelta en la confusión general de sentimientos. Por un lado, quisiera vivir una vida normal, tener una familia feliz; por el otro lado, la actitud de su hija le hace ver constantemente que esas aspiraciones son ficción para ellas. Shifrah Puah está más del lado de la muerte que de la vida.

Rabino Milton Lampert:

Debe tener como 50 años; no es precisamente atractivo, pero está sin duda preocupado por su apariencia. Es elegante y cuidadoso, se viste bien. El rabino es un hombre de suerte. Un oportunista, enriquecido a partir de su posición y sus negocios, no tiene empacho en explotar la brillantez de Herman Broder, sin reconocerla nunca. Cuando conoce a Masha, no siente ningún escrúpulo al proponerle matrimonio; por ella sería capaz de abandonar a su esposa sin miramientos.

Leon Torshiner:

El ex-marido de Masha, un "intelectual" que desde el principio ha sido calificado como un "charlatán" por la esposa que lo ha abandonado. Debe tener como 45 años, es gordo y, aunque pretende hacerse amigo de Herman, es evidente desde el principio que su interés es el de instigar una ruptura entre Herman y Masha. Es por ello que, no conforme con informar a Herman de que Masha "pagó el divorcio" acostándose con él, le habla de los amantes que ella ha tenido antes de conocerlo. Paradójicamente, Herman no es capaz de soportar la "infidelidad" de Masha.

MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS

Ficha técnica

Título de la exhibición en México: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

Título original: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

Año: 1988

Duración: 92 minutos

Producción: El Deseo / Laurenfilm Orion Classics

Director: Pedro Almodóvar

Productor: Agustín Almodóvar y Antonio Llorens

Guión: Pedro Almodóvar

Productor ejecutivo: Félix Murcia .

Fotografía: José Luis Alcaine

Edición: José Salcedo

Música: Bernardo Bonizzi

Sonido: Gilles Ortion

Vestuario: José María de Cossío

Maquillaje: Gregorio Ross

Intérpretes:

Carmen Maura (Pepa Marcos)

Antonio Banderas (Carlos)

Julieta Serrano (Lucía)

María Barranco (Candela)

Rosy de Palma (Marisa)

Guillermo Montesinos (mambo-taxista)

Kiti de Manver (Paulina)

Chus Lampreave (Janitres)

Loles León (telefonista)

Yayo Calvo (padre de Lucía)

Ángel de Andrés (policía)

Fernando Guillén (Iván)

Síntesis

Pepa Marcos, conocida actriz de la televisión, trata de encontrar a su amante Iván, que acaba de abandonarla, para decirle que está embarazada. Le llama a la casa de su ex-esposa, Lucía, y lo busca en su departamento, pero no lo encuentra. En su casa, Pepa hace un gazpacho al que le agrega un paquete completo de somníferos. Su amiga Candela, mientras tanto, entra en un estado de angustia porque el hombre del que se hizo amante unas semanas atrás resultó ser un terrorista chiíta al que acaba de agarrar la policía. Pepa regresa a su casa y sólo encuentra en el contestador un recado de Iván. Enfurecida, arroja el teléfono por la vidriera de la terraza. En ese momento, Candela llega a casa de Pepa a pedirle que le ayude, pues teme haber sido denunciada por el grupo de terroristas al que alojó en su casa; pero Pepa está demasiado preocupada con su propio problema. Al mismo tiempo, llegan Carlos (hijo de Iván) y su novia Marisa a ver el departamento de Pepa, que quiere rentarlo. Candela, desesperada, trata de arrojar por el balcón y gana la atención de Pepa. Marisa, cuando se siente descuidada por su novio, se bebe un buen vaso de gazpacho y se queda dormida. En cuanto Pepa se entera del problema de Candela, sale a buscar a la abogada que le recomienda Carlos, una tal Paulina Morales, que fue abogada de Lucía. En el despacho de Paulina, Pepa contesta el teléfono, que suena en la recepción cuando ella va a usarlo, y cree reconocer la voz de Iván del otro lado de la línea. Mientras Pepa habla con Paulina, que se niega a defender a Candela, Carlos llama a la policía para informarle de lo que le acaba de decir Candela: que esa noche los terroristas planeaban secuestrar el vuelo a Estocolmo. Cuando Pepa regresa a casa, tiene que recibir a dos detectives de la policía, que ha localizado la llamada, y a Lucía, que quiere hablar con ella. Mientras la interrogan, Pepa ata cabos y se da cuenta de que Iván sale esa noche con Paulina en el vuelo a Estocolmo. Los policías, Candela y Carlos, y el muchacho que mandó la telefónica a componer el teléfono beben gazpacho y se quedan dormidos en la casa de Pepa. Lucía roba las pistolas de los policías y sale al aeropuerto, después de arrojar su vaso de gazpacho sobre la cara de Pepa y de confesarle que, aunque en el manicomio ya la han dado de alta, está completamente loca y "sólo matándolo" conseguirá olvidar a Iván. Pepa sale detrás de Lucía, que secuestra en la entrada del edificio la motocicleta del novio de una vecina de Pepa, Ana, que se va con Pepa en

el mambotaxi en pos de Lucía. Después de una vertiginosa persecución, Lucía llega al aeropuerto y tiene que atravesar desde la sección de salidas nacionales hasta la de salidas internacionales. Pepa llega un poco más tarde, pero directamente a salidas internacionales. Cuando Pepa entra, Lucía está encañonando a Iván, que está con Paulina en la fila del vuelo para Estocolmo. Pepa evita que lo mate. La policía detiene a Lucía e Iván, agradecido y avergonzado, aborda a Pepa. Ella se niega a hablar con él y regresa a su casa.

Nivel distribucional

Créditos. Suenan "Soy infeliz".

[1. *Plano autónomo*. Maqueta (día)] Prólogo (el ático).

[2. *Plano autónomo*. Ático (día)] Pepa sueña con Iván.

[3. *Plano autónomo*. Escenario de sueño (día) (b/n)] Iván, con un micrófono en la mano, es seguido en *travelling* por la cámara mientras recorre un largo pasillo y va encontrando mujeres a las que les dice elaborados piropos o frases hechas, tales como "El éxito no me importa si te tengo a ti". Las mujeres están vestidas con diferentes atavíos: una de monja, otras con trajes típicos nacionales. La última le contesta: "Ah, pues mira qué bien" en un tono francamente displicente.

[4. *Sintagma alternante*. Estudio de doblaje-Escenario de la película (día)] Iván hace la voz del personaje masculino en una escena de una película con Joan Crawford. "Dime que te hubieras muerto si yo no hubiera vuelto".

[5. *Sintagma descriptivo*. Ático (día)] Pepa duerme. En el buró hay un montón de relojes despertadores.

[6. *Escena*. Recepción del estudio (día)] Iván anota dos números telefónicos en un papel y le pide a la telefonista que lo comunique con Pepa.

[7. *Secuencia*. Ático/habitación-Ático/estancia (día)] Pepa no despierta. Empieza a sonar la voz de Iván en el contestador. Le pide que le haga una maleta: "me voy mañana de viaje". Pepa despierta y corre al teléfono, pero cuando llega, Iván ya ha colgado.

[8. *Sintagma alternante*. Ático/estancia-Recepción del estudio (día)] Pepa llama al estudio buscando a Iván. Contesta la telefonista: Iván acaba de marcharse. Pero está ahí el director del doblaje. Pepa se disculpa por

haberse quedado dormida: “es que me tomé un somnífero”, y promete ir enseguida, aunque antes tiene que pasar a recoger los resultados de unos análisis.

[9. *Plano autónomo*. Laboratorio de análisis clínicos (día)] Pepa habla con un médico que le entrega un sobre blanco y le dice: “cuídense y coma bien”.

[10. *Escena*. Recepción del estudio (día)] Pepa llega y habla con la telefonista. Ve el papel que dejó Iván pegado en el mostrador (en el que está anotado su propio número telefónico junto con otro) y lo toma. La telefonista protesta, pero Pepa no le hace caso.

[11. *Sintagma alternante*. Estudio de doblaje—Iglesia/escenario del corto (día)] Pepa, el director y otro empleado doblan el audio de un corto. En el corto, un cura dice las últimas fórmulas de una boda católica a una pareja (la novia es la propia Candela). Al final, el cura le dice en secreto a la novia: “no debes confiar en nadie”. “¿Ni en mi propio marido?”, pregunta ella. “Toda precaución es poca”, responde el cura y le entrega un condón.

[12. *Sintagma alternante*. Estudio de doblaje—Escenario de la película (día)] Pepa (con unos audífonos) dobla sola su parte en la escena de una película con Joan Crawford que Iván dobló. Se oye la voz de Iván y se ve la cara de Joan Crawford. Pepa llora y se desmaya. Caer al suelo. Sus gafas en primer plano. El director llega a ayudarla. Ella lo tranquiliza. Se siente bien. Sólo necesita un momento para recuperarse.

[13. *Escena*. Recepción del estudio (día)] Pepa le pide a la telefonista, quien llega con una taza de café a la recepción, que la comunique con el teléfono cuyo número está anotado junto al suyo en el papel que dejó Iván pegado en el mostrador. La telefonista se niega. Pepa insiste: “si no me comunicas tú, salgo a la calle a llamar yo misma, y me están esperando en el estudio”. “Pero hija, mira que te estás poniendo en evidencia”. “Una vez más, qué importa”. La comunica.

[14. *Sintagma alternante*. Cabina telefónica estudio—Casa de Lucía/estancia (día)] Lucía contesta el teléfono y se indigna cuando Pepa se identifica: ¿cómo se atreve a llamarla? “No pienso perdonarla”. Pepa le pide que le diga a Iván que lo anda buscando, que la llame. Lucía se niega. “Váyase a la mierda”.

[15. *Secuencia*. Casa de Lucía/estancia—Casa de Lucía/habitación (día)] Después de colgar con cajas destempladas, Lucía le dice a Carlos que ha llamado “esa tía con la que ha estado liado tu padre”. Carlos le dice que

necesita hablar con ella. Ella se niega a hablar con él en ese momento porque se está pintando la línea de los ojos. Entra en una habitación y se arregla frente a un espejo. Entra la madre de Lucía; se pregunta por qué no se deshizo de los ridículos sombreros, pelucas y vestidos que usa Lucía. Entra el padre de Lucía y le dice agriamente a su mujer que deje de criticar a Lucía. Lucía le pregunta cómo se ve y el padre la alaba. "¡Qué bien mientes, papá! Por eso te quiero."

[16. *Escena*. Oficina de bienes raíces (día)] Pepa habla con Juan, el empleado: quiere rentar el ático y conseguir otro piso "también con una terraza grande, pero no tan grande". El empleado promete buscarle a alguien.

[17. *Secuencia*. Farmacia (día)] Pepa habla con una de las empleadas de la farmacia, que se asoma con la cara cubierta por una mascarilla rosa desde la trastienda ("¿No te quieres hacer una mascarilla? Es gratis. Ahora mismo nos están haciendo una demostración".) Le pide morfidales. "¿Traes la receta?" "No, pero te la traigo luego. Es que si no tomo una pastilla, no pego ojo." Otras dos empleadas, también enmascarilladas, se asoman desde la trastienda. Una dice: "así, en persona, no vale nada". La otra contesta: "pero se ve mucho más delgada que en la televisión".

[18. *Escena*. Ático/estancia (día)] Pepa llega a casa, pone a andar el contestador y escucha un recado de Iván, que la anda buscando, pero no la encuentra.

[19. *Secuencia*. Ático/cocina-Ático/estancia (día)] Pepa disuelve en un vaso de agua una tableta amarilla efervescente y se la toma. Se pone a rebanar jitomates. Suena el teléfono. Pepa corre, pero antes de que llegue a contestarlo, suena la voz de Juan (el empleado de bienes raíces) que le avisa de una pareja interesada en rentar el ático.

[20. *Sintagma frecuentativo*. Ático/cocina (día)] Pepa, sentada a la mesa de la cocina, desempaca los morfidales y los echa en la licuadora donde acaba de moler el gazpacho: "estoy harta de ser buena".

[21. *Secuencia*. Ático/estancia-habitación-terracea (día)] Pepa hace la maleta de Iván. Enciende un cigarrillo mientras reflexiona: "no debería fumar". No se da cuenta de que el cerillo sigue prendido a pesar de que lo sacudió, y lo tira sobre la cama, junto con la caja completa. Los cerillos se salen y la cama empieza a arder. Mientras Pepa reúne los efectos de Iván y los va metiendo en la maleta, el fuego crece. Pepa huele el humo,

entra a la habitación y contempla fascinada durante unos segundos las llamas. Tose. Coge la manguera y apaga el fuego.

[22. *Escena. Ático/estancia (día)*] Termina llorando de hacer la maleta. Rompe papeles o fotografías que encuentra y sale a la calle.

[23. *Síntagma alternante. Calle frente a la casa de Iván- Escaleras del piso de Iván (día)*] Pepa va llegando al edificio, entra y se cruza en las escaleras con Lucía, que va bajando. Se miran, pero no se conocen. Pepa llega a la puerta del piso de Iván y llama a la puerta; nadie responde. Mientras tanto, Lucía se detiene en las escaleras. Se da cuenta de que Pepa está ante la puerta del piso de Iván. Pepa escribe un recado en un papel rojo y lo deja en la puerta. Baja y se vuelve a cruzar con Lucía, que regresa, encuentra el recado de Pepa y lo lee: "Necesito hablar urgentemente contigo sobre un asunto que nos concierne a los dos".

[24. *Escena. Calle frente a la casa de Iván (día)*] Pepa está en el café de enfrente y ve salir del edificio a Lucía, que tira a la basura el papel rojo donde Pepa escribió su recado. Pepa sale corriendo y trata de alcanzarla, pero Lucía ha tomado un taxi que arranca. Pepa busca en el basurero el papel rojo y confirma que es su recado. Levanta el brazo y un taxi se detiene.

[25. *Escena. Mambotaxi (día)*] Pepa sube y le pide al taxista que siga al coche donde va Lucía. "Creía que eso sólo pasaba en las películas", dice el taxista que tiene el pelo pintado de rubio platinado. El taxi es una especie de miscelánea: hay revistas, paquetes de cigarrillos, dulces, kleenex. El taxista le dice a Pepa que tome lo que quiera, por cortesía de la casa. La ha reconocido: "Usted es la de la tele, la madre del asesino, lay, que gracioso!", y le pide un autógrafo para su novia Azucena. Pepa accede, pero le ruega que no pierda de vista al otro taxi.

[26. *Escena. Mambotaxi (día)*] Desde el Mambotaxi vemos que Lucía se baja del otro taxi y entra al edificio donde vive. Antes de entrar, hace un gesto con la mano. El taxista dice: "Nos ha saludao. Ésta se ha dao cuenta." Pepa se encoge de hombros mientras anota la dirección: Almagro 38.

[27. *Secuencia. Ático/terracea (día)*] Pepa mira el panorama desde la terraza. Luego, pone el perchero de Iván en el gallinero y se lo ofrece a las gallinas. Como no encuentra mucha respuesta en ellas, dice: "Bueno, pues me voy a seguir esperando".

[28. *Escena*. Ático/estancia (día)] Camina impacientemente a lo largo de la estancia. Acercamiento a sus zapatos negros de ante. De pronto, se da cuenta de algo. Saca el directorio telefónico por calles y busca Almagro 38: compara lo que lee en el directorio con el apunte que Iván dejó en el estudio: el teléfono coincide. "Claro, es la misma que me insultó esta mañana".

[29. *Sintagma alternante*. Ático/estancia-Pantalla de T.V./la casa de la mamá del asesino de Cuatro Caminos (día)] Pepa mira la televisión. Aparece ella misma en un comercial. Es la mamá del asesino de Cuatro Caminos. Dice que cuando su hijo llega a casa después de cometer alguno de sus famosos crímenes, le entrega la ropa hecha un asco, y muestra una camisa llena de sangre. Lllaman a la puerta; la mamá del asesino abre y entran dos policías que buscan pruebas en contra del criminal. Ella les entrega una camisa blanca y ellos la admiran pues no tiene rastros ni de sangre ni de vísceras. Al final, la mamá del asesino sale con una caja del detergente *Ecce Homo*.

[30. *Secuencia*. Ático/estancia-Pantalla T.V./estudio del noticiero (día)] Aparece en la pantalla del televisor un logotipo y luego el plano medio de una anciana que lee lenta y torpemente las noticias: un grupo armado chifto ha sido detenido en Madrid.

[31. *Secuencia*. Pantalla de T.V./estudio del noticiero-Casa de Candela (día)] Candela escucha las noticias y corre desesperada por toda la casa buscando armas. Las va reuniendo mientras que en plano secundario, la locutora senil sigue leyendo las noticias.

[32. *Escena*. Tiradero de basura de Madrid (día)] Candela sube a lo más alto de una montaña de basura cargando dos pequeñas maletas rojas. Tira en la basura el contenido de ambas y luego las propias maletas; sólo conserva algo que parece un cuaderno tamaño carta, y corre.

[33. *Sintagma alternante*. Ático/estancia-Cabina telefónica (día)] Pepa deja un recado para Iván en el contestador pidiéndole hablar con él. "Y ahora mismo me voy a la calle a buscarte". Suena el teléfono. Es Candela, a quien le urge hablar con Pepa. "Es que estoy metida en un llo muy gordo", dice. "Pues yo también", dice Pepa, cuelga y sale.

[34. *Secuencia*. Calle frente a la casa de Lucía (noche)] Pepa se apuesta enfrente de la casa de Lucía. Mira a través de una ventana a una muchacha bailar en ropa interior. Más arriba, un muchacho llora en un balcón. En la calle hay un coche estacionado; dentro se ve a una joven sentada

en el lugar del copiloto. A través de la ventana de la casa de Lucía, Pepa ve a Carlos empacando una maleta mientras discute con su madre.

[35. *Secuencia*. Calle frente a la casa de Lucía-Cabina telefónica (noche)] Pepa se mete en una cabina telefónica. Candela sigue dejándole recados desesperados en el contestador. Algo cae con gran estrépito sobre la cabina telefónica. Pepa sale y se encuentra con la maleta de Carlos, que se ha abierto al caer. De ella ha salido una fotografía enmarcada donde aparecen Carlos e Iván, con una dedicatoria: "A mi hijo, que no me merece". Marisa sale del coche y le grita a Pepa que deje eso: "pero ¿qué hace?" "Nada...yo iba a llamar por teléfono" "¡Pues llame...!" Carlos ha bajado. Marisa lo regaña sin clemencia. "Menudo escándalo el que ha hecho tu madre. Y la puta esa de la ventana... Y esta fresca..." Pepa mira a Carlos como hipnotizada. Marisa y Carlos terminan de recoger las cosas, cierran la maleta y se meten al coche mientras Pepa regresa a la cabina.

[36. *Escena*. Calle frente a la casa de Iván (noche-día)] Pepa camina por la calle. Hay un camión de basura. Unos empleados están desocupando los botes de la calle. Uno de ellos recoge el papel rojo de su recado de la mañana y lo lee en voz alta. Ella le dice imperativamente: "¡Tíre eso a la basura!" Amanece. Las luces del alumbrado público se apagan.

[37. *Escena*. Ático/estancia-Ático/terracea (día)] Pepa entra a su casa y corre al teléfono: "Por favor, Dios, que haya llamado". Pone los recados del contestador. Solamente se oye la voz de Candela angustiada que necesita hablar con Pepa. Pepa enfurece, arranca el teléfono y lo tira por el ventanal. Suena el timbre de la puerta. Pepa corre a abrir. Es Candela, llorosa, que le dice que la ha estado buscando durante toda la noche. Pepa, decepcionada por no ver a Iván, le presta poca atención. Más bien, se muestra impaciente con ella. De pronto se da cuenta de que el teléfono yace en la terraza. ¿Y si llama Iván? Decide salir a llamar, desde la calle, a la telefónica, a Averías. Candela pregunta si se puede quedar en casa de Pepa y ella le dice que sí, que prepare café. Sale.

[38. *Secuencia*. Ático/estancia-Ático/habitación (día)] Llaman a la puerta. Candela, asustada, teme que sea la policía. Se asoma por el visillo. Son Carlos y Marisa que vienen a ver el ático para alquilarlo. "Nos mandan de la agencia Urbis". Marisa es prepotente y hasta grosera. Candela quiere que se vayan pronto para poder hablar con Pepa, pero los deja entrar. "Esto no me gusta nada, Carlos", dice Marisa. Entran a la

habitación y ven la cama quemada. Marisa está a punto de conseguir que se vayan, cuando Carlos ve en la habitación de Pepa una fotografía enmarcada donde aparecen Iván y Pepa. "Pero, qué, ¿no es éste tu padre?" Candela les informa que la mujer de la fotografía es la propia Pepa Marcos, quien aparece en ese momento: "Pues aquí estoy, ¿sabes quién soy?" Y se pone a conversar con Carlos, mientras Marisa y Candela tratan, cada una por diferentes motivos, de interrumpirlos. Pepa acaba convenciendo a Carlos de que intente arreglar el teléfono.

[39. *Sintagma alternante*. Ático/estancia-terrace (día)] Pepa interroga a Carlos, quien le informa que Iván no se va con su madre de viaje, como Pepa suponía. "Ah, entonces se va con otra". Mientras charlan, se ve un acercamiento a la cara de Marisa, cuya expresión se ha suavizado. Marisa advierte que Candela se está trepando a la barda de la terraza, y dice: "Oye, creo que tu amiga se va a tirar, que se tira, ¡que se ha tiraol!". Carlos y Pepa corren a la terraza y consiguen subir a Candela que, en efecto, está colgada de las manos en el borde de la balaustrada, a punto de caer a la calle.

[40. *Secuencia*. Ático terraza-Ático/cocina (día)] Pepa enfurece y se pone a perorar acerca de la juventud y su irresponsabilidad ("vosotros los jóvenes os creéis que todo es placer. Pero no: hay que sufrir"), mientras Marisa la escucha completamente amansada, con enorme atención. Carlos lleva a Candela a sentarse en una silla de la terraza y mira con dureza a Pepa: "no creo que sea el mejor momento para este sermón". Pepa reconoce que Carlos está en lo cierto y le pide explicaciones a Candela. "Pepa, es que estoy metida en un lfo muy gordo". Pepa envía a la cocina a Carlos y a Marisa para que traigan un calmante. La actitud de Carlos ha dejado de ser sumisa ante su novia. Ella le pregunta mansamente: "Carlos, ¿me quieres?" Él contesta: "no creo que sea el momento para hablar de eso." Mientras tanto, Candela le cuenta a Pepa que conoció, hace tres semanas, a un hombre, pasaron un fin de semana completo juntos y terminó enamorándose de él. Carlos y Marisa traen una charola con dos vasos de agua y calmantes. Carlos se acomoda a escuchar él también la historia. Mientras tanto, Marisa vuelve a la cocina. Candela reflexiona que ese hombre, como es un terrorista, se entregaba al sexo con mayor pasión que los demás porque se sabía en peligro de muerte. Luego concluye el relato diciendo que la semana anterior, llegó otra vez a su casa el hombre, pero esta vez con otros dos. "¿Y los dejaste

entrar?" "Si venían con él, ¿que iba a hacer?" Y ahora ella descubre que traen armas y que son terroristas chiftas. Y se da cuenta de que el hombre no estaba enamorado de ella, sino que sólo la había utilizado. Los terroristas se habían ido. Y el día anterior, Candela se había enterado de que los había agarrado la policía. Temía que la denunciaran: "Como les habrán pegao..." Pepa trata de tranquilizarla: los terroristas son muy duros. "Sí, pero si éstos han cantao, a mí me van a meter a la cárcel por cómplice." Mientras tanto, Marisa descubre el gazpacho en el refrigerador y lo prueba. Carlos, que ya está completamente involucrado con el problema, sugiere buscar un abogado para Candela. "Puede ser Paulina Morales, la abogada de mi mamá." Candela no está del todo de acuerdo: "¿Una feminista?" Pepa le explica que es mejor que la abogada sea mujer; decide ir a buscarla para exponerle el caso. En la cocina, encuentra a Marisa dormida sobre la mesa. La arrastra hasta la terraza y la acomodan allí mientras Pepa les explica que el gazpacho tiene disueltos los somníferos.

[41. *Secuencia.* Ático/habitación-Ático/estancia-Entrada del elevador del edificio (día)] Pepa se cambia de ropa y se maquilla. Les dice a Candela y a Carlos que no pensaba matarse. Había preparado el gazpacho para Iván. Ellos la miran con desconfianza. "No quería matarle, sólo pretendía obligarle a que se quedara". Sale a buscar a la abogada. En el camino se cruza con y saluda a Ana, una vecina, que no le responde.

[42. *Escena.* Portería del edificio donde vive Pepa (día)] Pepa habla con la portera, quien le entrega uno de los zapatos de Candela que cayó mientras Ana, la vecina, discutía con su novio "y casi le da". Sale a la calle y toma un taxi.

[43. *Escena.* Mambotaxi (día)] El taxista la saluda y le dice que su autógrafo le gustó mucho a la novia; se sorprende de la casualidad de volverla a ver y comenta que si la novia supiera lo seguido que se ven, sospecharía algo. De pronto, ve por el espejo retrovisor que Pepa está llorando. Se conmueve y se le enrojecen los ojos. Pepa dice: "¿No tendrá colirio por casualidad?" El taxista lamenta que no se le haya ocurrido comprar colirio: "¡qué cabeza la mía!"

[44. *Escena.* Ático/estancia (día)] Mientras tanto, Carlos ha terminado de arreglar el teléfono. Candela le dice que lo último que supo sobre los terroristas chiftas es que iban a secuestrar el vuelo de las 10 que va a Estocolmo. Carlos cree que es su deber llamar a la policía para avisarle

del atentado. Candela sabe que pueden localizar la llamada y venir por ella. Él asegura que la llamada va a ser tan rápida que no van a poder saber de dónde vino. Ella lo duda seriamente: "Sí, como tiene tanta facilidad de palabra..." Carlos, herido en su amor propio, llama a la policía y trata de avisar, tan rápido como le es posible —que es bastante lentamente— sobre el secuestro en el aeropuerto. Cuelga la bocina y Candela llora. Carlos la besa. Candela llora.

[45. *Secuencia*. Mambotaxi-Recepción, despacho de la abogada (día)] El mambotaxi llega al despacho de la abogada. Pepa y el taxista se despiden: "y no le diga a su novia que me ha visto llorar". Cuando Pepa entra, la recepcionista está ligando con el mensajero que le entrega un boleto de avión, mientras firma de recibido. Pepa le pide ver a Paulina Morales. La recepcionista le dice que duda que la reciba, que está muy ocupada. Al mensajero le simpatiza Pepa y le dice a la recepcionista que no sea malvada. Suena el teléfono. La abogada llama a la recepcionista. Antes de que se meta al despacho, Pepa le pide permiso para hacer una llamada telefónica. Pepa se sienta al escritorio de la recepción. Antes de que agarre el auricular, suena el teléfono. Pepa titubea unos segundos, pero luego contesta. La voz de Iván dice: "¿Puedo hablar con Paulina?". Pepa pregunta: "¿Iván?" El otro cuelga. Pepa piensa en voz alta: "Me estoy volviendo loca". Mira sobre el escritorio el boleto de avión y lee que es para Estocolmo. La recepcionista regresa y le dice que la abogada la va a recibir.

[46. *Escena*. Despacho de la abogada (día)] Pepa entra y cierra la puerta. Paulina, que estaba de cara a un librero en la pared, voltea y la increpa: "pero ¿cómo se atreve?" Pepa se explica y le ruega que la escuche durante unos minutos solamente. Le cuenta la historia de los chifitas y le pide que ayude a su amiga. Paulina le pregunta que por qué la eligieron a ella. "Porque usted es feminista". "¿Y qué?" "Siendo un caso tan claro de chauvinismo, yo pensé..." La abogada tiene prisa y quiere deshacerse lo más pronto posible de Pepa: le dice que turnará el caso a una colega, porque ella se va de viaje. Y agrega: "su amiga ha cometido un delito. Primero, que se entregue a la policía, luego, que sea juzgada y que cumpla la pena que los jueces decidan". Pepa se indigna y empiezan a hablar en un tono muy desagradable. La abogada la interroga malévolamente, sugiriendo que quien necesita ayuda es la propia Pepa y no su amiga. Pepa le dice que ella también ha sido

engañada por un terrorista, no precisamente chiíta. La abogada termina con el asunto diciendo: "Esto no es un consultorio sentimental". Pepa contesta: "¡Ni usted es una abogada!", la abofetea y sale del despacho.

[47. *Escena*. Recepción del despacho de la abogada (día)] Pepa, muy sonriente, se despide de la recepcionista, que le pregunta si el asunto está arreglado. "Sí", contesta Pepa; "me voy mucho más tranquila".

[48. *Secuencia*. Portería del edificio donde vive Pepa (día)] Pepa regresa a casa y se encuentra en la portería la maleta de Iván. Pregunta qué hace eso ahí y la portera le dice que la ha bajado un chico, quien le dijo que vendría Iván a recogerla. Pepa se indigna. "Pues si quiere su maleta, que venga por ella y dé la cara". La portera asiente.

[49. *Secuencia*. Ático/estancia-Ático/habitación (día)] Carlos está leyendo postales en la estancia cuando Pepa llega. La ve meter la maleta y le dice que Iván llamó preguntando por ella. Trata de explicarle que a Iván le da vergüenza su conducta y por eso no quiere verla. Pepa mete en la maleta el sobre blanco de su análisis y entra a su habitación. Candela se ha dado un baño y se ha puesto un vestido suyo. Le pide disculpas; Pepa le asegura que ese vestido se le ve mejor a Candela y le entrega el zapato que recogió en la portería. Candela le cuenta que Carlos se la ha pasado espionando y revisando todo. Pepa le dice: "Prepárate que nos vamos de viaje". Pero antes, le pide que le ayude a regar las plantas de la terraza. Mientras tanto, Carlos ve el contenido del sobre que Pepa metió en la maleta.

[50. *Secuencia*. Ático/terracea (día)] Pepa y Candela se ponen a desenredar la manguera para regar las plantas. Llega Carlos y le dice que no haga eso, que si se siente bien. Pepa le dice que sí, que se vayan a ver el corralito. Candela y Carlos van a arreglar el corral de los conejos. Ella se disculpa por haberse burlado de su "facilidad de palabra"; pero se queja, también, de que él no haya tenido una conducta muy apropiada. Pepa, mientras tanto, riega las plantas y platica con ellas.

[51. *Sintagma alternante*. Ático/estancia-Casa de Lucía/estancia (día)] Suena el teléfono. Pepa contesta. Es Lucía que le dice que viene pues: "hay cosas que nos interesan a las dos". Pepa no quiere saber nada: a ella todo el mundo le ha estado dando negativas desde hace un rato. Ahora es ella la que dice que no. Lucía insiste: "tengo que ver a Iván antes de que se vaya". Pepa se niega a verla y cuelga. Carlos le dice que no sea tan dura con su madre y le cuenta su historia. Iván abandonó a su madre

antes de que él naciera. Cuando nació, Lucía enloqueció y la metieron a un manicomio. Él creció con sus abuelos. Cuando, finalmente, su madre salió del manicomio, demandó a su padre por daños y perjuicios y le pidió un montón de millones. La abogada de Lucía, en esa demanda, era la propia Paulina Morales, quien empezó el procedimiento, que no prosperó. Carlos asegura que su madre lo odia porque representa para ella todos los años que ha estado sin Iván. Pepa lo besa y le dice: "Pues yo te quiero porque eres lo único bueno que ha hecho tu padre".

[52. *Secuencia*. Ático/habitación-Ático/estancia (día)] En su cuarto, Pepa se pone el traje rojo y le pide a Carlos que le suba el cierre. En la estancia, abre otra vez la maleta y saca el sobre blanco. Les pide a Carlos y a Candela que despierten a Marisa. Agarra la maleta y se la lleva. Cuando Pepa ha salido, Carlos besa a Candela.

[53. *Plano autónomo*. Entrada del elevador (día)] Pepa rompe el sobre y lo tira en un bote de basura.

[54. *Escena*. Ático/terracea (día)] Carlos y Candela le llevan a Marisa una taza de café para despertarla. Pero Candela la ve tan feliz soñando que decide dejarla dormir: "mírala, se está divirtiendo".

[55. *Secuencia*. Portería-Calle/basurero/auto de Iván o de Paulina-Cabina telefónica (día)] Iván llega y le pregunta a la portera por su maleta. La portera le cuenta lo que dijo Pepa y le dice que suba, que seguramente ya está más calmada. Iván le dice que no tiene tiempo ahora, y le pide que por favor no le diga a Pepa que lo vio. La portera le explica que su religión le prohíbe mentir: ella es testiga de Jehová y eso es lo malo con las testigas: que sólo pueden decir la verdad. "Ya me gustaría a mí mentir". Iván va a una cabina telefónica y llama desde ahí al número de Pepa. Pepa, mientras tanto, ha salido con la maleta y se acerca al tiradero público de basura cerca del cual está estacionado el coche en que venía Iván. Dentro lo espera Paulina, que ve venir a Pepa por el retrovisor y se hace chiquita para que no la vea. Pepa tira la maleta a la basura. Iván deja un recado en el contestador en el que dice que no se va de viaje con ninguna mujer.

[56. *Secuencia*. Ático/estancia-Cabina telefónica-Calle/basurero/auto de Iván o de Paulina (día)] Empieza a sonar "Soy infeliz". Pepa regresa al ático. Iván, todavía en la cabina, ve venir a Lucía caminado por la calle. Se agacha para que Lucía no lo vea. Paulina lo ve agacharse desde el coche y piensa que está loco. Pepa entra a la casa y quita el disco.

Paulina, mientras tanto, está recogiendo la maleta de Iván del tiradero de basura. Pepa tira el disco por la ventana. El disco vuela y le da a Paulina en la nuca. Pepa pone el contestador y oyen el recado de Iván, pero no le cree ni una palabra. "Me puede engañar con todo, menos con la voz". Iván y Paulina han subido al auto. Pepa arranca teléfono y contestador, y arroja el contestador por la ventana. Va a dar al cofre del coche donde van Iván y Paulina. Paulina grita: "¡Me cago en la puta madre de esta señora!"

[57. *Escena. Ático/estancia (día)*] Suena el timbre de la puerta. Pepa le dice a Candela que no se asuste; van a fingir que están jugando. Abre Carlos. Es Lucía, quien al verlo le espeta: "¿Pero qué haces tú aquí, traidor?" En el elevador se encontró con dos policías, que vienen con ella. Los policías explican que del teléfono de Pepa llamaron para avisar sobre el secuestro del avión de las 10 a Estocolmo, y quieren investigar quién llamó y cómo obtuvo esa información. Candela casi llora. Lucía entra e inspecciona la casa de Pepa. Pepa y Carlos tratan de explicar que están comentando el vestido de la señora. "Es espantoso", dice Candela aterrada.

[58. *Secuencia. Ático/estancia-Ático/cocina (día)*] Después de un rato de interrogatorio, a Carlos se le ocurre ofrecer gazpacho, que los policías aceptan "aunque están de servicio". Candela y Carlos sirven el gazpacho mientras Pepa trata de confundir a los policías; en dos tazones sirven el gazpacho que le van a dar a los policías con dosis extra de morfina.

[59. *Secuencia. Ático/estancia (día)*] Suena de nuevo el timbre: es el empleado de Averías. Entra a arreglar el teléfono. Candela y Carlos reparten el gazpacho entre toda la concurrencia: un vaso para Lucía, otro para Pepa, los tazones para los policías; ellos mismos empiezan a beber el suyo, y al empleado de Averías también le dan un vaso con gazpacho.

[60. *Escena. Ático/estancia (día)*] Pepa ata cabos y se da cuenta de que Iván se va a Estocolmo con Paulina en el vuelo de las diez.

[61. *Escena. Ático/estancia (noche)*] El de Averías se duerme. Los policías se duermen, pero antes preguntan qué les han dado en el gazpacho. Pepa recita la receta. Carlos y Candela se acomodan juntos en un sofá y se duermen abrazados.

[62. *Escena. Ático/estancia (noche)*] Lucía agarra las pistolas de los policías y amenaza a Pepa con ellas. Pepa le explica que ya no tiene

nada que ver con Iván: “Lo único que quiero es olvidarlo. Y tú deberías hacer lo mismo”. Lucía cuenta que en el manicomio no se acordaba de nada, pero que un día oyó en el televisor la voz de Iván diciéndole a una mujer que la amaba, como antes se lo había dicho tantas veces a ella. “Desde ese momento empecé a comportarme como si estuviera curada”. La dejaron salir, le montó el pleito a Iván, en fin. Pepa le sugiere que olvide a Iván. “Es que no estoy curada”, dice Lucía, “sólo matándole conseguiré olvidarle”.

[63. *Secuencia*. Ático/estancia (noche)] Lucía le dice a Pepa que brinden con el gazpacho y, antes de que ésta pueda reaccionar, le tira el contenido de su vaso a la cara y sale corriendo arma en mano. Pepa se lava la cara y los ojos en el fregadero y sale corriendo detrás de Lucía.

[64. *Secuencia*. Entrada del elevador-Calle enfrente del edificio donde vive Pepa (noche)] Pepa corre al elevador, que no funciona. “Ha dejado la puerta abierta”. Grita que cierren. Lucía sale a la calle y se encuentra con el novio de Ana en su motocicleta. Lo amenaza con la pistola y lo obliga a que la lleve al aeropuerto: “¡Rápido, a Estocolmo!” Sale Pepa junto con Ana, que protesta por lo fácilmente que su novio se ha ido con otra. Pepa le explica que la mujer con la que se ha ido está loca y lo amenaza con una pistola. Pasa el mambotaxi y ambas lo toman.

[65. *Sintagma alternante*. Mambotaxi (noche)-Calles de Madrid rumbo al aeropuerto] Pepa y el taxista se alegran de volverse a ver; ella le pide que siga a la motocicleta y que tenga cuidado, porque esa mujer es muy peligrosa. Él contesta: “No hay mujer peligrosa si se la sabe tratar”. A Pepa le arden los ojos todavía por el gazpacho. El taxista le da a Ana un frasquito de colirio. En algún momento de la persecución, el mambotaxi alcanza a la moto y Ana le grita a Lucía que deje en paz a su novio. Lucía contesta a balazos. Ana le pregunta al taxista si no tendrá armas en su supermercado. Él empieza a alarmarse. Ana le dice a Pepa que sólo está esperando a tener suficiente dinero para comprarle la moto al novio y largarlo. ¿Para qué necesita un novio si tiene una motocicleta? Pepa asiente: “Es mucho más fácil aprender mecánica que psicología masculina”, dice. La persecución continúa y se vuelve cada vez más peligrosa. El taxista decide terminar con ella. Pepa le ruega que las lleve al aeropuerto, aunque sea por otro camino.

[66. *Secuencia*. Entrada del aeropuerto-Aeropuerto/pasillos (noche)] Lucía llega, se baja de la moto, entra y pregunta dónde es la salida

a Estocolmo. Una mujer le dice que tiene que caminar hasta Salidas Internacionales. Lucía empieza a caminar por los largos pasillos.

[67. *Secuencia*. Aeropuerto/salidas Internacionales (noche)] En la fila para documentar el vuelo a Estocolmo están formados Paulina e Iván. Lucía llega por la escalera eléctrica y, al mismo tiempo, llega Pepa —que va descalza— por la entrada que da a la calle, y se cae al suelo. Lucía se pone las gafas, saca la pistola de su bolsa y le apunta a Iván. Pepa le avienta un carrito de equipaje y la tira. Lucía dispara al aire. Al oír los balazos, toda la gente se tira al suelo. Dos policías se acercan a Lucía, le quitan la pistola y la detienen. Lucía pide que la lleven de nuevo al manicomio, “que es donde vivo”.

[68. *Secuencia*. Aeropuerto/salidas Internacionales (noche)] Iván camina hacia Pepa, que yace desmayada en el suelo. Detrás, se acerca Paulina. Iván le pregunta por qué quiere verlo. Ella le dice que es demasiado tarde. Él insiste, le dice que el vuelo a Estocolmo puede esperar. Ella sólo le pide que Paulina se vaya. Paulina regresa a la fila. Pepa le reprocha a Iván su desconsideración y le explica: “Ya es tarde. Hace ya dos horas que es tarde”. Se despide de él y se va. Él se reúne con Paulina.

[69. *Secuencia*. Ático/estancia-Ático/terraza (noche-día)] Pepa regresa al ático. Encuentra a toda la gente dormida en la estancia. Habla consigo misma acerca de los vidrios en el suelo con los que se puede cortar si anda descalza, y el gazpacho regado, con el que se puede resbalar si se pone los zapatos. Mira al de Averías, que está muy mono. Sale a la terraza y encuentra a Marisa, que está despertando. Se sienta en una silla junto a ella. Marisa le pregunta por qué tiene tan mal aspecto. Ella le dice que está embarazada. Marisa le ofrece la silla en la que ella durmió todo el día y, al levantarse, ve a Carlos y a Candela abrazados y dormidos en el sofá. Pepa le pide que se calme: “mañana te lo explico todo, ¿eh?” Marisa se sienta otra vez y Pepa le dice que tiene un cutis maravilloso. Ella le cuenta que tuvo un sueño muy extraño: “cuando yo entré por esa puerta, era virgen... y ya no lo soy”. “Pues ahora que lo dices” contesta Pepa, “¿tú sabes que se te ha quitao la típica dureza de las vírgenes? Porque las vírgenes son muy antipáticas.” Amanece. Empieza a sonar la canción “Puro teatro”.

Créditos.

Descripción de los escenarios

Madrid:

Otro escenario urbano, esta vez contemporáneo, es el contexto espacial de una historia de encuentros y desencuentros. Las calles de Madrid, de noche y de día, van configurando el universo de la búsqueda, de la persecución, del espionaje, del escondite. La ciudad que se nos muestra es enorme, de grandes y hermosos edificios, calles anchas, vías rápidas, iluminación artificial, servicios públicos: he aquí la gran ciudad, limpia y moderna, que se resuelve en la toma del inmenso y desierto tiradero de basura. Ciudad que permite a sus habitantes atisbar al mundo privado de la farándula. En ella, los espacios individualizados del Estudio de doblaje, el Laboratorio de análisis clínicos, la Farmacia, la oficina de Bienes Raíces, el despacho de la abogada o el Aeropuerto, se construyen imaginariamente en el flujo del tiempo; el tiempo comprimido/expandido de la historia, que abarca dos días y tres noches: ¿cuánto tiempo se necesita para pasar por todos esos lugares?, ¿qué distancias pueden trazarse entre ellos?

El ático:

La casa de Pepa Marcos está ubicada en el último piso de un edificio aparentemente muy alto. Se trata de un departamento muy grande, con una terraza llena de plantas y un corral de conejos, una estancia amplísima, una cocina moderna, todo con enormes ventanales, muebles caros, y cierto toque de frivolidad; estamos en un escenario teatral, en un set cinematográfico, en un estudio de televisión; la profesión de quien habita el espacio le confiere al espacio un carácter especial: todo es demasiado brillante, demasiado nuevo, todo está demasiado bien distribuido como para ser real. Los espacios cercanos (el pasillo, el elevador, la portería, la calle) contextualizan el ático y lo van ubicando como el escenario principal.

Mambotaxi:

Escenario de interioridad-exterioridad, el mambotaxi se desplaza por Madrid a partir de las necesidades de Pepa Marcos. Se trata de un escenario sumamente pintoresco, atiborrado de objetos y colores, en el que la protagonista se mueve, pero también encuentra un confidente y admirador incondicional.

Escenarios del sueño, de la televisión, del cine:

Su ubicación va abriendo y cerrando espacios imaginarios dentro del espacio imaginario del filme, de la misma manera en que *Mujeres...* abre historias dentro de la historia principal (los chiítas, la mamá del asesino, la historia de Carlos, la historia de Lucía en el manicomio...). Estos espacios se despliegan mostrando al espectador la situación ficticia en juegos de espejos.

Esquema de las características de los personajes

Pepa Marcos:

Debe tener como 35 años; es estrella de la televisión. Una mujer atractiva, aunque para nuestro gusto, se arregla de manera un poco "vulgar". Es el personaje central de la trama; el espacio y el tiempo giran alrededor de ella y constituye el punto de vista principal de la historia. Amante de Iván hasta hace una semana, cuando empieza el relato está a punto de despedirse de él.

Carlos:

Como de 25 años, bien parecido, viste de manera más bien conservadora (usa gafas). Es el hijo de Lucía y de Iván, y cae en una extraña fascinación por la amante de su padre. El juego de enredos lo va conduciendo, sin que él se lo ponga realmente, a compartir todos los secretos.

Lucía:

Como de 45 años. Primera esposa de Iván. Como ha pasado mucho tiempo internada en un manicomio, se viste a la moda de hace veinte años: usa pelucas y sombreros, el cabello muy esponjado y un maquillaje vistoso.

Candela:

Como de 25 años, muchacha guapa, aunque se viste de manera un poco extravagante. Modelo, amiga de Pepa. Amante de un terrorista chiíta, es el pivote que hace girar la historia en otra dimensión.

Marisa:

Como de 25 años también, la novia de Carlos, con su enorme nariz y su aspecto de niña rica, parece que necesita sufrir una verdadera "evolución dramática" a lo largo del relato.

Taxista:

El mambotaxista debe tener como 30 años. Trae el pelo rubio-platinado. Se conmueve hasta las lágrimas y se lamenta de no tener todo lo que Pepa Marcos necesita en su supermercado ambulante.

Paulina:

De unos 35 años, la abogada de Lucía y actual amante de Iván tiene un gesto duro y una actitud despreciativa. Bien vestida, bien arreglada, sirve de contraste con las otras dos mujeres de Iván: pretendería ser la centrada, la mesurada. Pero en esta película, la definición de "mujer" tiene que ver con estar "al borde de un ataque de nervios".

Policías:

Inoportunos, son la clave de los últimos momentos de la cinta; es a ellos a quienes Lucía les roba las armas. De edades entre los 30 y los 40 años, los policías tienen una relación de alguna subordinación entre sí.

Iván:

Como de 50 años, el cabello gris, alto, debe de haber sido realmente guapo de joven, pero sigue teniendo cierto atractivo. Es, otra vez, el personaje masculino el que se tiene que andar escondiendo.

OPERACIONES INTEGRATIVAS

El nivel de las funciones

Una vez que, con operaciones distribucionales, se han establecido los segmentos cinematográficos de que están constituidos los relatos que estamos estudiando, tenemos que proceder a las operaciones integrativas, es decir, a establecer las relaciones que “se captan de un nivel a otro” (Barthes, 1982:10). Estas relaciones constituyen, primero, el “nivel de las funciones”; y la integración de las funciones constituye el “nivel actancial”.

Como ya ha sido expuesto en el “Enfoque teórico-metodológico”, las funciones son “unidades narrativas elementales”; están organizadas a partir de la lógica de la acción y se constituyen de segmentos significativos menores. Esta integración se lleva a cabo a partir de oposiciones en que están implicados los aspectos evaluativos de todo relato.

Evaluamos por comparación, en el marco de un esquema jerárquico que se despliega en dos direcciones: en el campo de las relaciones paradigmáticas (es decir, relaciones *in absentia*, i. e. “términos marcados”),¹ y en el campo de las relaciones sintagmáticas (es decir, relaciones *in praesentia*, i. e. “rango de los términos”).²

Los aspectos evaluativos de las relaciones paradigmáticas se expresan en los signos como *marcas*;³ un signo está marcado en relación con otros cuando se presenta una asimetría entre los términos de una oposición. Esta asimetría establece una relación jerárquica entre los dos términos: el término marcado implica la existencia de términos sin marca. Por ejemplo, en las oposiciones presencia/ausencia, normal/anormal, enfocado/desenfocado, originario/derivado, los que están marcados son los segundos términos. Su aparición en un discurso implica que se oponen con los primeros términos: entendemos algo como “anormal”, cuando se sale de la norma. En cambio, lo normal *no* implica necesariamente esa oposición. Por eso decimos que ese término no está marcado.

¹Cf. *supra*.

²Véase *infra*.

³Cf. Liszka, 1989.

El ser del signo consiste en que provoca una evaluación de las relaciones entre su presencia y el objeto. Todas las semiosis proceden de un estado de relativa globalidad y falta de diferenciación, a una integración jerárquica y articulada. El desarrollo de una semiosis es un proceso de "traducción" en que un signo se mueve de la vaguedad a la definición, de la globalidad a la diferenciación. La evaluación de un signo es una función de la *marca* y el *rango* que poseen los rasgos de tal signo.

Desde el punto de vista de Liszka, la *transvaloración* (entendida como el desarrollo narrativo que se da en todos los mitos) es una regla semiótica que reevalúa las relaciones (percibidas, imaginadas o concebidas) de *marca* y de *rango* de un referente al ponerlas en relación con el sistema de signos al que el referente pertenece y con la teleología del usuario (Liszka, 1989:71).

En el relato, esta transvaloración se realiza a partir de cierto conjunto de diferencias culturalmente significativas, que se transforman por medio de una secuencia de acción. Como Liszka lo ha señalado, "la secuencia mítémica es la unidad básica en el mito: la estructura de la acción humana" (1989:120).

Lo que buscamos son series de secuencias relacionadas consecuentemente, donde cada secuencia es un esquema que establece cierto marco para organizar los eventos de la narración. Se trata de encontrar lo que Greimas llama los "resortes principales" de la acción, aquellos que van permitiendo el avance de un relato hasta su culminación, en un desenlace que los contenga dialécticamente.

Se parte, entonces, de una situación *marcada*, es decir, que implica una oposición de términos relacionados asimétricamente. Por ejemplo, si se plantea una situación de *prohibición*, estamos ante una oposición de términos. La manera en que tal oposición se resuelve en la narrativa implica dos posibilidades: ante una prohibición, los agentes pueden optar por obedecerla o por violarla. Si la obedecen, la acción parece detenida. Si la violan, la acción avanza. Consideramos que en esta secuencia, la solución "obediencia" no está marcada, mientras que la "violación" sí tiene marca.

Liszka recoge los siguientes ejemplos del trabajo de Bremond, de situaciones marcadas y sus posibles resoluciones (subrayamos las soluciones marcadas):

engaño: conocimiento del engaño/*sumisión al engaño*

señal: reconocimiento/*no reconocimiento*

llamada de auxilio: *aceptación/no aceptación*
 delito: *recompensa /castigo*
 persecución: *rescate/captura*
 combate: *victoria/derrota*
 prueba: *éxito/fracaso*
 tarea difícil: *cumplimiento/fracaso*
 carencia: *liquidación/no liquidación*
 partida: *regreso/fracaso en el regreso*
 pretensiones del falso héroe: *expuestas/no expuestas*

En términos generales, la dinámica y coherencia de la narrativa están hechas a través del movimiento de situaciones marcadas a situaciones no marcadas. En una secuencia típica de funciones, la victoria del héroe en el combate cerrará la secuencia, mientras que su derrota implicará otra secuencia para extender la tensión. En este paso de la investigación, estamos integrando las unidades narrativas que implican esa dinámica.

En esta sección hemos organizado las funciones (que integran conjuntos de los fragmentos autónomos establecidos en el análisis distribucional) en "secuencias de acción" relacionadas con estos acontecimientos; o, para utilizar la terminología de Barthes, en núcleos —y por lo tanto, el orden cronológico desaparece. Cada función está diferenciada por una indicación numérica,⁴ y designada con nombres breves, después de los cuales aparecen, entre paréntesis, los números de los fragmentos que las forman.

El filósofo

Lamentablemente, esta película no estuvo nunca a nuestra disposición para hacer el análisis completo.⁵ Como contamos con muy pocos datos sobre esta historia, hemos establecido un esquema narrativo muy simple, que sólo tiene la finalidad de servir como punto de referencia para la comparación con las otras películas. Todas estas funciones son llevadas a cabo por el personaje principal: Georg Hermes, por lo que los números de identificación sólo cuentan con dos dígitos.

⁴El primer dígito, para las diferentes historias: 1, *El filósofo*; 2, *Las brujas de Eastwick*; 3, *Enemigos, una historia de amor*; 4, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. El segundo dígito, para la localización de las temáticas. El tercer número, para la ubicación de las funciones.

⁵En el Apéndice I recogemos los datos que pudimos encontrar.

- 1.1) El encuentro
- 1.2) La revelación
- 1.3) La iniciación
- 1.4) La disyuntiva
- 1.5) La crisis
- 1.6) El regreso

Las brujas de Eastwick

La acción de este relato se desarrolla alrededor de tres acontecimientos principales:

- 1) El reconocimiento y la asunción del poder mágico que poseen las tres brujas.
- 2) La aparición y desaparición de Darryl Van Horne.
- 3) La relación de las brujas con el mundo exterior (marcada por la muerte de Felicia Alden).

Primer tema: el poder

- 2.1.1) Las tres manifestaciones (sospecha, virtualidad, revelación) (1-2-3-4-5-6-7-13-21-22-23-24-26)⁶
- 2.1.2) Asunción (29)
- 2.1.3) Uso inconsciente (32-33-34-35)
- 2.1.4) Reconocimiento (36)
- 2.1.5) Culpa (37-38-39)
- 2.1.6) Uso consciente del poder (49-50)

Segundo tema: el hombre

- 2.2.1) Conjuro, anuncios y aparición (8-9-11-12-13)
- 2.2.2) Las tres seducciones (14-15-16-17-18-20-25)
- 2.2.3) Apropiación (27)
- 2.2.4) Engaño (32-33-34-35)
- 2.2.5) Ruptura (37-38-39)
- 2.2.6) Los tres embarazos (40-44-56-57-58)
- 2.2.7) Castigo (41-42-43-44)
- 2.2.8) Reconciliación/perdón (45-46-47-48-49)
- 2.2.9) Combate (51-52-53-54-55)

⁶ Como se puede notar, muchas veces las funciones se organizan en series de tres.

Tercer tema: los otros

- 2.3.1) Las tres premoniciones (9-10)
- 2.3.2) Caída (13)
- 2.3.3) Acción en contra (30-31)
- 2.3.4) Muerte (32-33-34-35)

Enemigos, una historia de amor

En este relato hay una enorme cantidad de segmentos que no constituyen "acciones" propiamente dichas; su finalidad en la estructura de la narración es la de servir como "indicios" o "informaciones".⁷ La historia parte de la presentación de una situación altamente marcada (la doble vida de Herman Broder), y avanza a otra que se puede considerar doblemente marcada (la aparición de la tercera mujer). Además de "presentar", los indicios y las informaciones contraponen el texto con indicaciones de interioridad (los sueños y las alucinaciones) que tienen que ver con la necesidad de ocultarse del personaje central.

Para la integración de este nivel, hemos separado este tipo de segmentos en un primer apartado, y hemos organizado las funciones alrededor de cuatro esferas de acción, que corresponden con los personajes principales del relato.

Indicios e informaciones

- 3.0.1) Sueños y alucinaciones (1-7-34-60)
- 3.0.2) Presentación (el buen marido) (2-3-4-5-6-14-15-16-18-32)
- 3.0.3) Presentación (la doble vida) (9-10-11-17)
- 3.0.4) El ocultamiento (8-36-37)

Herman Broder

- 3.1.1) Hace el amor con cada una de sus tres mujeres (11-12-13-28-42-43)
- 3.1.2) Juegos de verdad/mentira (23-24-30)
- 3.1.3) Descubrimiento del secreto (57-58-59)
- 3.1.4) Confesiones de infidelidad (42-43-72)
- 3.1.5) Despedidas (65-67-73)

Tamara

- 3.2.1) Resurrección (20-21-22)

⁷Cf. *supra*, pp. 34-5.

3.2.2) Confiamiento (25-26-40-41-61)

3.2.3) Revelación (56)

3.2.4) Epílogo (77)

Masha

3.3.1) Las tres promesas (el viaje, la boda, la muerte) (18-29-31-39-50-52-19-71-72)

3.3.2) Peleas y reconciliaciones (32-33-36-47-49-59-65-66)

3.3.3) El embarazo imaginario (38-53-54-55)

3.3.4) Desastre y muerte (68-69-70-74-75)

Yadwiga

3.4.1) Las ofensas y el regreso al redil (27-44-45-46-53-48-61-62-63-64)

3.4.2) Embarazo y alumbramiento (51-76)

Mujeres al borde de un ataque de nervios

El tema central de este relato es la despedida, la renuncia al amor. Como en *Enemigos...*, hay una serie de segmentos que pueden ser categorizados como "indicios" e "informaciones"; su razón de ser es la de presentar a los personajes, hacer evidentes algunos de sus rasgos definitorios o mostrar sus actividades. También hay una serie de historias "subalternas" que se enlazan con la historia principal, sin afectarla en absoluto. Todos estos segmentos son indicados al principio del análisis.

El relato se disgrega en dos hilos narrativos principales: uno alrededor del personaje de Pepa Marcos, y otro alrededor de su amiga Candela. El encuentro entre las dos va a provocar una serie de coincidencias muy al estilo de la comedia de enredos. Sin embargo, las historias que se tejen alrededor de Candela son textos subalternos.

Indicios e informaciones, historias subalternas

4.0.1) Sueño de Pepa (2-3)

4.0.2) Presentación de Iván (4)

4.0.3) Presentación de Pepa (1-5-11-29)

4.0.4) Presentación de Lucía (15)

4.0.5) La boda (11)

4.0.6) La mamá del asesino (29)

Pepa

- 4.1.1) El embarazo (8-9-12-49-50-62)
- 4.1.2) El encuentro con Lucía (10-13-14-23-24-28-51-57)
- 4.1.3) El encuentro con Candela (37)
- 4.1.4) El encuentro con Carlos (16-19-34-35-38)
- 4.1.5) El encuentro con Paulina (41-42-43-45-46-47)
- 4.1.6) El gazpacho (17-20-40-58-59-61)
- 4.1.7) Las persecuciones (25-26-64-65)
- 4.1.8) La salvación de la vida de Iván (60-63-66-67)
- 4.1.9) La despedida (10-13-14-21-22-23-24-27-28-36-50-51-52-53-55-56-57-68)

Candela

- 4.2.1) La historia de los chiftas (30-31-32-33-40)
- 4.2.2) El encuentro con Carlos (34-35-38-44-49-50-52)
- 4.2.3) El intento de suicidio (39)
- 4.2.4) El encuentro con la policía (44-57)
- 4.2.5) El sueño de Marisa (54-62)
- 4.2.6) El sueño de Candela y de Carlos (57-62)
- 4.2.7) La historia de Carlos (51)

El nivel actancial

La siguiente operación integra el nivel actancial. Las unidades narrativas, en este tercer nivel, están organizadas alrededor de diferentes "esferas de acción". Los sucesos se desarrollan en conjuntos de funciones que son llevadas a cabo por "actantes". No podemos identificar a los "personajes" (o *dramatis personae*) propiamente dichos con los actantes; estamos hablando aquí de una categoría más amplia, aunque menos compleja que la de "personaje".

Elaboramos una conjunción abstracta en la que comprendemos "clases de actores" (Greimas, 1971:270) que se definen a partir de los haces de funciones que constituyen "los contenidos sémicos pertenecientes a la misma estructura de la significación" (Greimas, 1971:315).

Como vimos más arriba, las operaciones integrativas son operaciones valorativas, y nuestro esquema jerárquico se despliega en los campos de las relaciones paradigmáticas (los términos marcados) y sintagmáticas. Los aspectos evaluativos de las relaciones sintagmáticas se expresan en la

categoría de rango; el rango se establece como una disposición jerárquica entre los signos y sus referentes, desplegada en el proceso de significación.

De esta manera, en el esquema valorativo de un texto, los elementos "equivalentes" (por ejemplo, los personajes) exhiben su rango a partir de sus características bio-físicas, sociales, políticas, económicas; por comparación, un personaje es "el más hermoso", o "el más comprometido", o "el más valiente"; mientras que otro puede ser "el más vengativo", o "el más desleal" o "el más conservador".

Por lo tanto, de lo que se trata ahora es de encontrar series de oposiciones valorativas entre los personajes cuyo rango en la acción del mito les permite actuar de tal manera que cambian su condición o su situación. Para proponer un "inventario de actantes" que corresponda con el objetivo de esta investigación, hace falta integrar, por tanto, las funciones en "secuencias elementales"; esta integración se lleva a cabo para distinguir los tres elementos fundamentales del relato mítico: el armazón, el código y el mensaje.

Por armazón hay que entender "el *status* estructural del mito en tanto narración" (Greimas, 1982:40); esta armazón ha sido expuesta en el primer paso metódico en la descripción del relato, el de su descomposición. A la descomposición corresponde, como lo expusimos más arriba,⁸ "una articulación previsible de los contenidos" (Greimas, 1982:41).

El segundo paso metódico consiste en el establecimiento del código, que es una estructura formal "constituida por un pequeño número de categorías sémicas", las cuales, al combinarse, pueden dar cuenta de varios "universos mitológicos comparables" (Greimas, 1982:48).

Pretenderíamos comparar nuestros tres diferentes relatos, tomando como punto de referencia *El filósofo* (tal y como se mencionó en el capítulo "Modelo de análisis") para encontrar los elementos narrativos que varían con respecto a una estructura abstracta. Siguiendo el método de Lévi-Straus, la finalidad de esta comparación se explica de la manera siguiente:

El correlacionar dos elementos narrativos no idénticos pertenecientes a dos relatos diferentes lleva a reconocer la existencia de una disyunción paradigmática que, operando dentro de una categoría semántica dada, obliga a considerar el segundo elemento narrativo como la transformación del primero. Sin embargo —y esto es lo más importante— se comprueba que la transformación de uno de los elementos

⁸Cf. *supra*, "Modelo de análisis".

tiene como consecuencia el provocar transformaciones en cadena a lo largo de toda la secuencia considerada (Greimas, 1982:43).

Presentamos, pues, el código de estos relatos en la forma de *enunciados narrativos* (que relacionan "funciones" y "actantes") y organizamos esos enunciados en la forma de *sintagmas narrativos*. Por el otro lado, la integración en actantes establece un conjunto de oposiciones valorativas (de rango) en términos de papeles narrativos.

De esta manera, en el análisis mítico de los relatos, las "verdaderas unidades constitutivas" no son las relaciones aisladas, sino conjuntos de esas relaciones que, al combinarse, producen sentido (Lévi-Strauss, 1965:87).

La transcripción que estamos haciendo ahora es de carácter selectivo: "sólo extrae del texto los informes que *se esperan* en función del conocimiento de las propiedades formales del modelo narrativo" (Greimas, 1982:50-1). Se trata de descubrir las unidades narrativas, retener solamente las unidades narrativas reconocidas, y eliminar los elementos del relato que no son pertinentes.

El inventario de los actantes

Para integrar el conjunto de los enunciados narrativos, hace falta establecer un inventario de los actantes que constituyen las "clases de actores" de un esquema narrativo abstracto ["una suerte de grupo de permutación, en que las versiones situadas en los extremos están relacionadas simétrica pero inversamente" (Lévi-Strauss, 1965:99)], tal y como ya lo presentamos en un capítulo anterior alrededor de los enunciados básicos elegir/no elegir, ser elegido/no ser elegido:⁹

- 1) Un hombre elige a una entre tres mujeres.
- 2) Un hombre no elige a ninguna entre tres mujeres.
- 3) Tres mujeres eligen a un hombre.
- 4) Tres mujeres no eligen a un hombre.

Los actantes de estos cuatro esquemas pueden reconocerse básicamente como las tres mujeres y el hombre. En dos de las tramas analizadas, las tres mujeres aparecen como una unidad, en la que sus individualidades no tienen una presencia narrativa importante; en cambio, en los otros dos desarrollos narrativos, esa unidad se rompe (por la discordia)

⁹Cf. *supra*.

cuando las tres mujeres se proponen la tarea de "ser elegidas" y buscan, cada una a su manera, inclinar la balanza a su favor.

Cuadro 1. Las brujas de Eastwick

Rasgos/Personajes	Alex	Jane	Sukie
juventud/madurez	-	+ -	+
belleza/fealdad	+	+	+
sabiduría/ignorancia	+ -	+ -	+ -
agresividad/pasividad	+	+	+
legitimidad/ilegitimidad	-	-	-
fertilidad/esterilidad	+	+	+
dominio/subordinación	+ -	+ -	+ -
locura/cordura	-	-	-
arreglo/descuido	+ -	+	-
devoción/indiferencia	-	-	-
celos/seguridad	-	-	-
humor/amargura	+	+	+
compromiso/indiferencia	-	-	-
arte/vida ordinaria	+ -	+	-
inteligencia/tontería	+	+	+

Las posibilidades lógicas de esta situación se resuelven en los siguientes tres actantes principales:

- a) El hombre
- b) Las tres mujeres (como unidad de acuerdo)
- c) La mujer que lucha por ser elegida

Para establecer este inventario, nos fundamos en las características básicas de los personajes femeninos. Los cuadros 1, 2 y 3, que presentamos en esta sección, ilustran comparativamente estos rasgos. Los personajes de cada uno de los relatos se oponen a los demás a partir de "signos de personalidad". Tales signos (que corresponden al género, ubicación social, posición económica, maneras de ser y de pensar de los individuos, en un determinado contexto histórico) funcionan, en el plano paradigmático, como marcas que codifican las normas que distinguen las relaciones culturales entre los diferentes agentes de un relato, mientras que en el plano sintagmático, el rango de los personajes se establece por contraste con los otros.

Cuadro 2. Enemigos, una historia de amor

Rasgos/Personajes	Tamara	Masha	Yadwiga
juventud/madurez	-	+ -	+
belleza/fealdad	+ -	+	+ -
sabiduría/ignorancia	+	+ -	-
agresividad/pasividad	+ -	+	-
legitimidad/ilegitimidad	+	-	+ -
fertilidad/esterilidad	+ -	-	+
dominio/subordinación	+ -	+	-
locura/cordura	+ -	+	-
arreglo/descuido	+	+	-
devoción/indiferencia	-	+ -	+
celos/seguridad	-	+	+ -
humor/amargura	+	+ -	-
compromiso/indiferencia	+	-	-
arte/vida ordinaria	-	-	-
inteligencia/tontería	+	+	-

En los cuadros tratamos de hacer visible la necesidad de reducir el inventario de los actantes a tres, puesto que los rasgos distintivos pertinentes desde el punto de vista narrativo lo que nos entregan son "personalidades" equivalentes; que forman o bien una unidad armónica (como en *El filósofo* y *Las brujas de Eastwick*) donde las oposiciones tienen como finalidad solamente distinguir a las tres mujeres, sin disgregarlas, o bien tres núcleos que compiten entre sí.

Los rasgos pertinentes están señalados en términos de oposiciones sintagmáticas —aunque pueden leerse también paradigmáticamente: los términos marcados se oponen a los términos "normativos" o carentes de interpretación. Señalamos los términos marcados en cursivas (por ejemplo, en *cordura/locura*, el término marcado es el segundo).

En *Enemigos, una historia de amor* y en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, las oposiciones encuentran muy a menudo una gradación de las características distintivas: una de las personajes es "la más dominante" o "la más celosa" o "la más joven" de las tres; mientras otra es "la menos dominante" o "la menos celosa" o "la menos joven". La tercera queda dentro del término medio. El primer rango lo señalamos con el signo de más, el segundo con el signo de menos, y el tercero con "más/menos".

Cuadro 3. Mujeres al borde de un ataque de nervios

Rasgos/Personajes	Lucía	Pepa	Paulina
juventud/madurez	-	+ -	+
belleza/fealdad	-	+	+ -
sabiduría/ignorancia	-	+ -	+
agresividad/pasividad	+	-	+ -
legitimidad/ilegitimidad	+	-	-
fertilidad/esterilidad	+ -	+	-
dominio/subordinación	-	+ -	+
locura/cordura	+	+ -	-
arreglo/descuido	+	+	+ -
devoción/indiferencia	-	-	-
celos/seguridad	+	+ -	-
humor/amargura	-	+	-
compromiso/indiferencia	-	-	+
arte/vida ordinaria	-	+	-
inteligencia/tontería	+ -	+	-

Observamos que estos dos relatos manejan las oposiciones de rango de maneras muy flexibles; en los papeles centrales femeninos no existen caracteres que sean “completamente malos”, o “completamente antagónicos”; conforme uno se va familiarizando con los personajes y con las historias, lo que encuentra son caracteres multidimensionales, que no pueden categorizarse como “negativos”. Por lo tanto, la asignación de lugares no se puede hacer más que en oposición con el personaje masculino.

La distinción entre los papeles centrales femeninos de *Mujeres... y Enemigos...* por un lado, y de *Las brujas...* y *El filósofo* por el otro tiene que ver con el hecho de que en el segundo par de relatos, las tres mujeres comparten características fundamentales, mientras que en el otro, son caracteres contrastantes.

Los rasgos que hemos destacado tienen funciones indicativas en cada uno de los relatos. Algunos son simplemente “definitorios”; mientras que otros son los dispositivos que hacen avanzar las narraciones. Las oposiciones indican relaciones entre las tres mujeres de cada relato; así, el signo de más en la línea “juventud/madurez” señala a la mujer más joven; el más en “belleza/fealdad” señala a la más hermosa.

La oposición "sabiduría/ignorancia" pretende indicar el "manejo de la información" que cada personaje puede tener; "legitimidad/ilegitimidad" es una oposición en relación con el matrimonio: el más indica que la mujer "está casada legalmente" con el personaje masculino; "fertilidad/esterilidad" indica los embarazos (signo de más) o los hijos (más/menos) de los que es causa o padre el personaje masculino. La línea "devoción/indiferencia" se refiere a la religiosidad de los personajes (la actitud de Yawwiga, que se quiere convertir al judaísmo, o la ausencia de las brujas en los servicios religiosos, a los que Felicia asiste puntualmente, en Eastwick), mientras que "compromiso/indiferencia" señala las actitudes políticas (Paulina es feminista).

Si un personaje está marcado con el signo de más en la línea "celos/seguridad", quiere decir que es la mujer "más celosa" del relato. El renglón "arte/vida ordinaria" marca con el signo de más a los personajes que realizan alguna actividad artística. La línea "agresividad/pasividad" se refiere a las actitudes que se consideran convencionalmente como "más femeninas"; un signo de más en la línea "dominio/subordinación" indica la habilidad de un personaje para someter a los designios de su voluntad al personaje masculino.

Los enunciados narrativos

Para llevar a cabo un análisis mítico, hay que establecer las maneras en que estos actantes llevan a cabo las acciones básicas en "enunciados narrativos". Vamos a seguir la propuesta de Lévi-Strauss de organizar por rasgos distintivos estos enunciados. Estos rasgos distintivos se resuelven en algo que podríamos llamar los "ejes de relación" que, como veremos más adelante, son las claves de la interpretación semántica de los relatos que estamos estudiando.

Nuestro análisis permite distinguir cuatro diferentes ejes en los que se van a resolver las tramas:

- i) amor/desamor
- ii) nacimiento/muerte
- iii) integración/disgregación

Estos ejes nos permiten encontrar desarrollos paralelos en las diferentes historias. A continuación, exponemos los enunciados narrativos que se organizan alrededor de estos ejes.

Eje amor/desamor

Se trata de cuatro historias de amor.¹⁰ Historias de búsqueda, encuentro y pérdida del amor. La acción básica —elegir/no elegir— implica precisamente esta secuencia. El primer paso de la secuencia es el encuentro con un hombre. Este encuentro se realiza de manera distinta en cada una de las historias: a veces eligen las mujeres, a veces elige “el destino”; los protagonistas masculinos se ven de pronto envueltos en las historias (aunque acepten o incluso deseen su destino), como si fueran solamente instrumentos de algo más fuerte que ellos.

Por lo tanto, el encuentro (1.1) y el conjuro (2.2.1) son funciones equivalentes en ese primer paso del proceso del amor. En *Enemigos...* y en *Mujeres...*, este paso está implicado como antecedente, es algo que ocurrió “antes” de que el relato empezara; sería la situación de la que se parte, la primera premisa de los relatos (3.1.1).

El segundo paso de la secuencia encuentra al hombre en el acto de elegir: enfrentado a la disyuntiva que le plantean, por un lado, las costumbres y convenciones sociales; por el otro lado, a las exigencias de las propias mujeres que quieren ser elegidas (como Afrodita, Atenea y Hera en el Juicio de Paris).

Las posibilidades de la elección se resuelven en cuatro diferentes desarrollos narrativos:

a) El hombre elige a las tres mujeres —y las tres mujeres aceptan esa elección del conjunto, y participan de ella (2.2.2).

b) El hombre, basado en una concepción del amor como exclusivamente monogámico, duda en elegir, pero termina por quedarse con las tres mujeres (funciones 1.4, 1.5, 1.6).

c) El hombre, incapaz de elegir a una de las tres —es decir, capaz de amar a las tres (3.1.1, 3.1.2, 3.1.3)— o de vivir con las tres —a pesar de todos sus esfuerzos, pues ni ellas ni las convenciones sociales aceptan una situación semejante— en el momento en que está a punto de elegir a una de ellas, termina por renunciar a todas (3.1.7).

¹⁰ Aunque no estaría por demás señalar que hay una quinta historia de amor, también marcada por la presencia de tres mujeres y un hombre, en esa segunda trilogía que forman Candela, Marisa y la propia Pepa Marcos con Carlos, quien busca en Pepa una madre que sí lo ame (4.1.4), y está puesto a elegir entre su anterior novia y la muchacha que acaba de conocer, y elige a la segunda (4.2.6) exactamente el día en que iba a empezar con la primera una relación de pareja.

ch) El hombre, a pesar de los esfuerzos de las otras dos para retenerlo (4.1.6, 4.1.7, 4.1.8), termina eligiendo a una de las tres y abandona por lo tanto a las primeras (4.1.9).

El tercer paso tendría como protagonistas a las mujeres. Aquí, serían ellas las que tomaran las decisiones, y el hombre tendría que someterse a ellas. Los desarrollos narrativos de esta fase son:

a) Las tres mujeres elegidas asumen la relación: el final feliz de la comedia (1.6).

b) Las tres mujeres elegidas deciden deshacerse del amante (2.2.5) y, después de un difícil enfrentamiento (2.2.7, 2.2.8), lo consiguen (2.2.9).

c) La mujer que lucha por ser elegida:

c.a) Acepta la presencia de las otras dos (3.2.2, 3.4.3).

c.b) Presiona para que el hombre abandone a las otras (3.3.1) con una presión que está pausada por múltiples peleas y reconciliaciones (3.3.2, 3.4.1).

c.c) Intenta matar (o narcotizar) al hombre (4.1.6, 4.1.7, 4.1.8) y matarse a sí misma (3.3.1, 3.3.4).

El último paso es el de la separación. El momento de las despedidas. La renuncia al amor. Los desarrollos narrativos de la última fase son:

a) Después de deshacerse de Darryl, las tres brujas se niegan a volver a tratar con él, aunque ellas quedan unificadas (2.2.6).

b) Una vez que Herman se ha despedido de las tres (3.1.5), después de la muerte de Masha, Tamara y Yadviga se quedan juntas (3.2.4).

c) Después de que Iván ha elegido a Paulina, Pepa y Lucía se resignan a perderlo y se quedan solas (4.1.8, 4.1.9).

Los relatos quedarían expuestos ya como totalidades narrativas en el estudio del eje amor/desamor. Sin embargo, los otros ejes presentan peculiaridades que nos parecen particularmente importantes en la interpretación semántica del mito. Es por eso que los presentamos a continuación.

Eje nacimiento/muerte

Nos llama la atención que una de las constantes en las tres historias que analizamos sea el embarazo de alguna de las mujeres (o de todas), y que ese elemento falte en nuestro punto de referencia (*El filósofo*). De la misma manera, la presencia de la muerte (aunque sea solamente como amenaza, en *Mujeres...*, o en la forma mitigada del "desvanecimiento"

de Darryl van Horne en *Las brujas...*) marca los procesos narrativos con una carga cuya importancia se verá en el siguiente capítulo.

Las funciones relacionadas con el nacimiento son las siguientes: 2.2.6, 3.4.2, 4.1.1. El detalle más interesante de los embarazos es que en las tres películas los niños van a nacer de un padre ausente. Los desarrollos narrativos de esa ausencia son tres:

a) En *Las brujas...*, las tres madres se deshacen del padre, aunque no pueden deshacerse por completo de su presencia, que se manifiesta hacia el final.

b) En *Enemigos...*, el padre abandona a la madre, a pesar de que sabe que está embarazada, aunque se responsabiliza de su paternidad con el envío de dinero.

c) En *Mujeres...*, el padre abandona a la madre antes de saber que está embarazada. La historia no deja saber si el embarazo será llevado a término, ni cuál será la reacción de Iván si se entera, aunque con la historia de Carlos (4.2.7) tenemos datos para suponer que no va a regresar con Pepa sólo porque ella sea madre de un hijo suyo.

Es interesante también señalar el desarrollo narrativo de otro embarazo (3.3.3). La paternidad de Herman Broder está marcada por la dialéctica de la vida y de la muerte: los dos hijos de Tamara son víctimas del holocausto, y el embarazo de Masha es histérico. Al final, al recuperar el nombre de Masha en la hija de Yadwiga, Tamara está reasumiendo su maternidad y reintegrándole vida a la muerta.

La muerte, ausente también en la trama de *El filósofo*, contrapuntea las relaciones amorosas con su aterradora presencia: ya sea como resultado indeseado de la práctica mágica (2.3.4), como efecto de la guerra y el nazismo (3.0.1), como resurrección (3.2.1, 3.2.4), como desastre (3.3.4), como solución a la angustia (4.2.3) o como amenaza del amor (4.1.6, 4.1.7, 4.1.8).

Hay que llamar la atención también sobre la circunstancia paralela en que dos personajes femeninos, dadores de la vida por su capacidad reproductiva —ya manifestada—, trascienden y resignifican esa cualidad al conferir la vida. En *Mujeres...*, Pepa confiere la vida al salvársela a Iván. En *Enemigos...*, Tamara (y Yadwiga) realiza esa misma función,

simbólicamente, al ponerle a la hija de Herman Broder el nombre de Masha.¹¹

Eje integración/disgregación

En *Las brujas de Eastwick*, el proceso narrativo gira alrededor del reconocimiento y la asunción del poder mágico. Lo interesante es que este reconocimiento implique una rebelión. El paso que dan las brujas al deshacerse de Darryl van Horne es una propuesta de independencia: finalmente, de lo que se tratan las tres películas que hemos analizado es de que "algunas mujeres pueden vivir sin los hombres", no importa cuánto los amen y los necesiten.

Nos parece relevante señalarlo no solamente como uno de los ejes narrativos básicos (secuencias 2.1.1 a la 2.1.6, y 2.2.1 a la 2.2.9 de *Las brujas de Eastwick*), sino como el espíritu que acompaña las despedidas en *Enemigos...* (3.1.5) y en *Mujeres...* (4.1.9). Tres de nuestras historias hablan de la separación. Tres de nuestras historias plantean, en el futuro, la existencia de madres solas.

Los desarrollos narrativos culminan en cuatro diferentes resultados, por lo que respecta a las premisas planteadas en el principio: en *El filósofo*, un hombre se queda con tres mujeres; a cambio, en *Las brujas...* y en *Enemigos...*, tres mujeres se quedan *juntas*¹² y el hombre "desaparece" (aunque se manifieste en alguna relación con su hija o sus hijos). En *Mujeres...*, el hombre se queda con una de las mujeres y rompe la tríada. Nos sorprende que esa solución sea la más disgregadora: en nuestro grupo de relatos, la solución más convencional, la de la monogamia, es la solución de la soledad.

¿Guerra de los sexos? Seguramente, más que nada, dificultades para comprenderse. Demasiados malentendidos en el amor. Y muy poca paciencia ya para tolerarlos. Seguramente, los momentos donde se señala esta guerra con mayor brillantez son el discurso que escenifica Darryl

¹¹Lo que constituye precisamente un rasgo fundamental de [el pensamiento mítico] es que encuentra una verdadera comunidad de ser allí donde nosotros apreciamos a lo sumo una analogía o una semejanza externa [...] desde el punto de vista mítico, el nombre no es nunca un mero signo convencional de la cosa, sino una parte real de ella, y aun una parte que [...] no sólo representa al todo, sino que lo "es" verdaderamente. El que se apodera del nombre, consigue poder, con él, sobre la cosa misma; ésta se convierte para el adquirente en su "realidad" (es decir en su eficacia mágica), en cosa suya propia [...] se interpreta en seguida como identidad real: las cosas no podrían parecer semejantes sin ser en su esencia una misma cosa (Camirer, 1975:30).

¹²Hay que recordar que la tríada Tamara-Masha-Yadwiga se reintegra, después de la muerte de Masha, con la asignación de su nombre a la hija de Herman Broder.

van Horne sobre las mujeres en la iglesia de Eastwick, el día que las brujas deciden someterlo a su dominio (fragmento 53 de *Las brujas...* en el Nivel distribucional): “las mujeres ¿son un error de Dios, o las hizo así a propósito?”; y las reflexiones que va haciendo Pepa Marcos sobre los hombres, junto con su vecina en el mambotaxi (fragmento 65 de *Mujeres...*): “es más fácil aprender mecánica que psicología masculina”.

Escenas paralelas

Al margen de este análisis, nos gustaría llamar la atención acerca de algunas escenas en que, debido a quién sabe qué casualidad, nos encontramos a los personajes realizando acciones coincidentes. Señalamos estas coincidencias como una serie de detalles curiosos; como ya lo ha mostrado el análisis, las secuencias que pueden insertarse dentro de enunciados narrativos pertenecientes a un conjunto mítico más amplio, tienen paralelismos (o diferencias) que se resuelven dentro de los contextos de cada historia y de las series narrativas en general. Los paralelismos que señalamos a continuación parecen más bien casualidades, pero su fuerza sobre todo visual no puede dejar de ser tomada en consideración.¹³

El cello de Jane arde (2.20)/la cama de Pepa arde (4.21).

Pepa arroja el teléfono (4.37)/Masha arroja el teléfono (3.68).

Pepa saca los somníferos (4.20)/Masha saca los somníferos (3.71).

Candela colgada del barandal (4.39)/Jane colgada del barandal (2.55).

Comentarios sobre las vírgenes de Tamara (3.55)/comentarios sobre las vírgenes de Pepa (4.69).

Masha propone un viaje (3.66)/Pepa propone un viaje (4.49).

Jane en el consultorio (2.40)/Pepa en el laboratorio (4.9).

Discurso de Darryl van Horne sobre las mujeres (2.53)/reflexiones de Pepa sobre los hombres (4.65).

Una nota sobre los personajes masculinos

Al comenzar el análisis de estos personajes, uno podría caer en la tentación de interpretarlos como “los malos de la película”. A primera vista, parecen unos mujeriegos, que están abusando de su poder y se están

¹³ Las escenas están identificadas con el número de la película —2 para *Las brujas...*, 3 para *Enemigos...*, 4 para *Mujeres...*— y el del segmento narrativo dentro del nivel distribucional.

aprovechando de tres pobres mujeres a las que hábilmente han sabido engañar con sus malas artes.

Independientemente del rendimiento —¿sexual, económico, psicológico, social-simbólico?— que nuestros personajes masculinos puedan estar obteniendo del hecho de tener —¿poseer?— a tres mujeres al mismo tiempo, lo cierto es que sus posiciones son ciertamente ambiguas. No se trata de “machos” que tengan siempre la sartén por el mango —y la mayor parte de las veces, más bien están lejos de controlar la situación.

El peor de todos, Darryl, cuya “personalidad” tiene tantas connotaciones demoníacas y que ha sido descrito por una de las mujeres como un ser verdaderamente despreciable,¹⁴ en realidad no es otra cosa que la representación del deseo; este demonio berrinchudo, celoso y dominante solamente está respondiendo a las necesidades de nuestras protagonistas. Les está dando exactamente lo que han pedido hasta que la irrupción del mundo real —personificado por Felicia Alden y su conciencia puritana— lo obliga a cometer ciertos excesos.

En efecto, las mujeres “desean” ser amadas tal y como las ama Darryl van Horne; pero no aceptan el intercambio que ese amor implica. En cuanto se dan cuenta de que no sólo “poseen” al hombre, sino que los términos del contrato implican que él también las posee a ellas —y aquí la posesión también tiene connotaciones demoníacas: el hombre se ha apropiado de sus imágenes y, por lo tanto, de sus almas— deciden reconsiderar inclusive los términos de su deseo.

Las mujeres son las que ponen las reglas. Ellas eligen. Ellas deciden cuando empieza una relación. Ellas deciden cuándo acaba. Esto inclina la balanza demasiado en su favor. Más que villanos comunes y corrientes, los varones se nos aparecen como víctimas en estos cuatro relatos.

Víctimas del destino. Víctimas de la proverbial veleidosidad femenina. Víctimas de su propia debilidad. En contraste con las mujeres, nuestros personajes masculinos presentan algunas características femeninas: Herman Broder se somete; se somete a la laboriosidad de Yadwiga, siempre pendiente de él, siempre atenta al más imperceptible de sus gestos, dispuesta a sacrificarse por él: a arriesgar su vida, a quitarse el

¹⁴ Cf. *supra*, pp. 69-70: “Eres el hombre menos atractivo que he conocido en mi vida. En el poquito rato que llevamos juntos has demostrado tener todas las características negativas de los varones, y me has descubierto unas cuantas completamente nuevas. Eres repulsivo físicamente, retrasado mental, tu moral es reprochable. Eres vulgar, insensible, egoísta y estúpido. Tu sentido del humor es muy dudoso, no tienes ningún tacto y además apuestas”.

pan de la boca para dárselo, a limpiar su mierda. Pero no se somete menos al humor cambiante de Masha, a sus exigencias y reclamos, a sus celos furiosos. Y también se somete a la sensata administración de Tamara.

Tal parece que, si no fuera porque los deseos de las tres mujeres se oponen de manera tan violenta, Herman sería capaz de satisfacerlas a las tres. Es, para cada una, lo que cada una pide, lo que cada una necesita: el amante apasionado y perverso de Masha, el marido devoto y hogareño de Yadwiga, el culposo y desamparado viudo de Tamara. ¿Tiene de veras alguna posibilidad de elegir? ¿Acaso él eligió las circunstancias de su desastre? No. El destino —la guerra, el destierro, la persecución, la locura, la muerte— lo puso ahí y será el destino el que lo saque.

Tampoco podemos hablar de Iván, el amante de Pepa Marcos, como un malvado insufrible. Este personaje deslavado, un poquito ausente, lo más que puede hacer es esconderse. No va ni siquiera a saber que los asuntos se le están complicando: las mujeres le rigen el destino, lo condenan a muerte o lo condenan a seguir viviendo. Y mucho menos del dócil y paciente Georg, que cambia su vida cuando las mujeres deciden cambiársela.

Hemos elaborado un cuadro más para terminar este capítulo. El cuadro 4 trata de mostrar las características de los personajes masculinos en relación con sus contrapartes femeninas. Los signos de más muestran los aspectos evaluativos de esa relación en términos jerárquicos. Por ejemplo, en la oposición celos/seguridad, un signo de más señala que el personaje en cuestión "es celoso" (actitud de alguna manera incongruente para alguien que no "puede" ser fiel). En la oposición "juventud/madurez", el signo de más simplemente muestra que el personaje es mayor que todas "sus" mujeres.

Como se puede notar, los términos marcados de las oposiciones no son los mismos: mientras que para un personaje femenino la *agresividad* es una actitud "inapropiada", en un hombre constituye una definición de masculinidad (lo mismo que la actitud de dominio). Aunque tenemos pocos datos, hemos incluido al personaje de Georg para que sirva como referencia.¹⁵ Hemos dejado en blanco los espacios de duda.

¹⁵ Hay un cuadro con las características de las mujeres de *El filósofo* en el apéndice I.

Cuadro 4. Los hombres

Rasgos/Personajes	Georg	Darryl	Herman	Iván
juventud/madurez	+	-	+ -	-
belleza/fealdad	+	+	+	+
sabiduría/ignorancia	+	+	+	+ -
agresividad/pasividad	-	+	-	-
legitimidad/ilegitimidad	-	-	+ -	+ -
fertilidad/esterilidad	-	+	+	+
dominio/subordinación	-	+	-	-
locura/cordura	+	-	-	+
arreglo/descuido	-	+	+ -	+
devoción/indiferencia	-	-	-	-
celos/seguridad	-	+	+	
humor/amargura	-	+	+	-
compromiso/indiferencia	-	-	-	-
arte/vida ordinaria	-	-	-	+
inteligencia/tontería	+	+	+	+ -

NIVEL SEMÁNTICO

Una vez que el lenguaje, el mito, el arte, el conocimiento, se han reconocido como tales atribuciones ideales de sentido, el problema fundamental filosófico deja de ser el preguntar por su condición ante el ser único y absoluto residente detrás de ellas cual meollo sustancial impenetrable, sino el inquirir de qué modo se complementan y condicionan recíprocamente. Por mucho que colaboren todos como órganos en la construcción de la realidad mental, no deja de tener cada uno su función propia y su acción peculiar. Surge así la tarea de no describir a secas dichas acciones en su simple contigüidad, sino de comprenderlas en su penetración y de captarlas tanto en su dependencia como en su autonomía relativas (Cassirer, 1975:83-4).

Los mitos nos interesan, sobre todo, como instancias creadoras de sentido. Es por su fertilidad en la producción de significados que adquieren una presencia fundamental en las culturas de todas las regiones y de todas las épocas. Su función no es únicamente significar —y remitirnos, por tanto, a un universo rico en alusiones, intenso reflejo del mundo real, dispuesto en la alteridad y siempre externo, distinto, ajeno al mundo que vivimos, y donde podemos soñar y habitar los espacios prohibidos del deseo— sino además, y de manera no menos importante, producir significados:

La organización mítica del mundo (es decir, las reglas que aseguran la comprensión de las realidades empíricas como dotadas de sentido) está siempre presente en la cultura (Kolakowski, 1975: 12-3).

En este sentido, los mitos son verdaderas máquinas textuales: dispositivos de la imaginación social cuyo tema es siempre una pregunta acerca de lo humano; los mitos suelen abrir vías de acceso al conocimiento, brechas impensadas por donde se mueven la posibilidad y la imposibilidad.

Producir taxinomias de significados es una función que el mito comparte con otros productos del pensamiento humano: el arte, el lenguaje, la ciencia. Todos esos discursos producen universos propios de sentido y exhiben "el desenvolvimiento peculiar de la mente, en virtud del cual le es dada a ella una 'realidad', un ser determinado y articulado" (Cassirer, 1975:84).

Según Cassirer, sólo es visible para la mente lo que se le ofrece con una determinada configuración. Las formas simbólicas, entonces, no son "imitaciones" de la realidad, sino "órganos en cuanto que sólo merced a ellas llega lo real a ser objeto de la visión y visibilización" (cf. Cassirer, 1975:83-4). No vemos, entonces, la realidad "tal cual es", como cosa en sí kantiana; vemos formas. Mundo es forma, configuración que procede de la cultura, y de la capacidad de las formas simbólicas para producir significación. Organización de aquello que ciencia, arte, lenguaje o mito nos entregan como "mundo físico", "mundo social", "mundo imaginario", *mundo real*:

A pesar de que el objeto determina su signo(s), es a través de una posterior determinación del signo que venimos a conocer lo real; sólo por medio de signos accedemos al más alto grado de realidad (Liszka, 1989:20).

La forma de ser del mito crea un universo de significados —que se liga, y configura sin duda, a las otras formaciones simbólicas, pero que tiene una especificidad. Las representaciones míticas no provienen *directamente* del mundo material, pero tampoco son formaciones caprichosas de la fantasía individual que flotan sobre la "realidad" sin entrar jamás en contacto con ella; sino representaciones de totalidades que configuran nuestra experiencia: "el mito [es] una instancia respecto de la cual la experiencia se hace comprensible" (Kolakowski, 1975:50).

Entendemos nuestra propia experiencia del mundo a través de la significación de las figuras míticas. Al producir un mundo figurativo, el hombre organiza el mundo y encuentra un lugar y un orden para sí mismo y para las cosas: confiere universalidad, temporalidad y alcance ontológico a la comprensión del universo que habita. La forma en que se desarrolla esa capacidad significativa del mito procede precisamente de su organización discursiva, de la exploración ontológica que está implicada en el mito, pues "es el símbolo mismo el que impulsa, bajo su forma mítica, hacia la expresión especulativa; el símbolo mismo es aurora de reflexión", de manera que su examen "no es impuesto desde afuera a la reflexión, sino propuesto desde dentro por el movimiento mismo del sentido, por la vida implícita de los símbolos, tomados en su nivel semántico y mítico" (Ricoeur, 1978:37-8).

El movimiento del sentido

La especulación hacia la que nos conduce el examen del mito no es un proceso que se rija a partir de la pura intuición; se trata, como con todos los sistemas de signos, de un trabajo en el que hace falta conocer, de la manera más sólida posible, las formas en que la significación se organiza, sus reglas de actuación; una interpretación sin sistema está ciega, un sistema sin interpretación queda vacío. La finalidad de cualquier indagación se puede ilustrar como sigue:

El valor del símbolo radica en que sirve para hacer racionales el pensamiento y la conducta, y en que nos permite predecir el futuro (Peirce, cit. por Liszka, 1989:20).

El primer paso, entonces, en la investigación semántica de cualquier discurso mítico, es una indagación sobre la significación, entendida como un proceso general que atañe a todos los fenómenos comunicativos como condición fundamental: sólo es comunicable aquello que es significativo —y sólo es significativo aquello que es comunicable.

Esta indagación se ha llevado a cabo en diversos espacios del conocimiento moderno; nos ha interesado, en particular, el planteamiento de Peirce acerca del elemento *interpretante* en el funcionamiento del signo; este desarrollo teórico coincide de manera fundamental con la reflexión de Saussure acerca del *valor*.

Nuestro punto de partida es que todos los sistemas de signos tienen un aspecto valorativo y evaluativo que da *coherencia final* a los sistemas semióticos o semiológicos. La relación que se establece entre un signo y su referente —entendido aquí como el hecho material, mental o imaginario que lo origina— está determinada por un proceso que lo reevalúa dentro de la estructura. El referente, después del proceso de significación, ya no es el mismo; significar, por lo tanto, implica revaloración, reevaluación, reestructuración de las escalas valorativas:

Un signo es sólo un signo *in actu* en virtud de que produce un interpretante, o sea, en virtud de que determina a otro signo para el mismo objeto (Peirce, cit. por Liszka, 1989:23).

Si el valor es uno de los elementos fundamentales de la significación, esto significa que no existen procesos significativos aislados; por un lado, los signos son incapaces de significar por sí mismos; por el otro, “en momento alguno existe la lengua fuera del hecho social” (Saussure, 1976:144). La significación es un proceso en el que se hace evidente la

capacidad de los sistemas de signos para coexistir de una manera activa: "la lengua [y los sistemas de signos] es un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros" (Saussure, 1976:195).

Es decir, un signo puede funcionar sólo como un elemento en un sistema de signos. Significa sólo en virtud del hecho de que otros signos, pertenecientes al mismo sistema, significan otras cosas ligeramente —o inmensamente— diferentes.

Existe una mediación entre los sistemas respectivos: el significado se genera como resultado de la interacción de los signos en el interior de los sistemas, y no por medio de la correlación aislada de los términos individuales. Al ponerse en relación por medio del lenguaje, las cosas se vuelven comparables e intercambiables: una cosa distinta puede ser cambiada por otra, y una cosa parecida puede ser comparada con otra.

De esta manera, "el signo está en condiciones de alterarse porque se continúa [...] los factores de alteración [...] siempre conducen a un desplazamiento de la relación entre el significado y el significante" (Saussure, 1976:140). Este interminable movimiento del sentido nos permite comprender por qué, para Peirce, el pensamiento no es un sistema preexistente, preformado, que se expresa materialmente por el lenguaje; y por qué no podemos caracterizar al lenguaje como un simple proceso denominativo. Pensamiento y lenguaje se convierten, entonces, en dos partes de un solo proceso, en el que el pensamiento es de la naturaleza del signo, y en el que "es el pensamiento el que piensa a través de nosotros, más que pensar nosotros a través de él" (Peirce, cit. por Liszka, 1989:37).

El funcionamiento de la significación está descrito por Peirce (*cf.* Peirce, 1955) como una relación triádica entre un objeto¹ (primero), un *representamen* (segundo) y un interpretante (tercero). Para que el significado tome cuerpo, el interpretante debe modificar al objeto; y de esta manera, en el siguiente paso del proceso, el interpretante toma el primer lugar de la tríada y se convierte a su vez en objeto, con su respectivo *representamen* y un interpretante que a su vez tomará el primer lugar en la tríada, y así sucesivamente. Para Peirce, "un signo es un *representamen*

¹"El objeto puede ser una simple cosa conocida existente o una cosa que se cree que ha existido, o que se espera que alguna vez exista o haya existido, o una combinación de esas cosas, o una cualidad o relación o hecho conocidos, de los cuales el objeto singular es un conjunto, o una parte o el todo, o tener alguna otra manera de ser" (Peirce, 1955:101).

con un interpretante mental”, donde el interpretante es un “signo más desarrollado [...] que corresponde a su *objeto*, no respecto de todo, sino en referencia al contexto” (Peirce, 1955:100).

Según Lizska, esta actuación del interpretante corresponde a una especie de *traducción* en que “se establece un conjunto de sustitutos o equivalentes (no sinónimos) que realzan la característica semiótica de las unidades anteriores” (Lizska, 1989:28). Para Peirce, entonces, el interpretante es una regla general de traducción, transformación o inferencia.

Tal traducción se lleva a cabo de diversas maneras, a partir de un conjunto de operaciones que constituyen diversos tipos de razonamiento:² generalización, abstracción, extensión, ascenso, descubrimiento, agotamiento, amplificación...

La mayor parte de estas operaciones se realizan como determinación. Podemos definir la *determinación* como “semiosis³ general en la cual un signo sirve de intermediario entre un objeto y un interpretante” (Lizska, 1989:38); cuando un signo se vuelve más determinado, sus interpretaciones posibles se vuelven menos variadas y sus interpretaciones existentes, más rígidas y habituales. Lo que hacemos al “determinar” un signo es establecer un sistema de restricciones que limita sus determinaciones posteriores: “la determinación fija las condiciones o límites de la interpretación de cualquier signo: el interpretante actúa como una regla de traducción que ordena cierto conjunto de restricciones sobre su desarrollo” (Lizska, 1989:38).

De esta manera, a lo que se tiende es a definir cada vez más el signo. Una proposición completamente determinada —la cual, según Peirce, es imposible— no dejaría abierta ninguna “latitud de interpretación”. En cambio, un signo indeterminado “demanda” un proceso de interpretación que vaya imponiendo las restricciones que limitarán su posterior determinación. Es importante señalar que el proceso de interpretación y la determinación se realizan *a partir* de la forma en que el objeto está organizado: “Una regla de traducción es la expresión de

²Aunque todo tipo de razonamiento pueda ser clasificado como una combinación de deducción, inducción y abducción.

³Un acto, o influencia, que es, o envuelve, una cooperación de tres sujetos, como un signo, su objeto y su interpretante, en que esta influencia tri-relativa no se puede resolver de ninguna manera en actos entre pares (Peirce).

aquel proceso a partir del cual un nivel de organización es representado por otro" (Liszka, 1989:41-2).

Hay un elemento de la reflexión en Peirce que es fundamental: la determinación (lo mismo que las otras operaciones semióticas) es un proceso *dialogico*, social, que se lleva a cabo en relación a los propósitos y a la teleología de los usuarios de los signos: "*la determinación se establece dentro del marco de la comunidad de los hablantes [...] La determinación completa es consenso*" (Liszka, 1989:32-3);⁴ es decir: no hay *semiosis* sin objetivos; y el objetivo de cualquier *semiosis* ("la selección de una ruta de traducción") está dirigido por un propósito. El proceso social de las *semiosis* consecutivas produce, como resultado final (aunque siempre cambiante), algo a lo que podríamos llamar "lo real":

Lo real yace en el género de determinaciones que produciría la indagación, indefinidamente extendida: lo real es lo general y lo general es, en última instancia, la interpretación final de la traducción signica [...] La verdad y la significación no son solamente *consenso*, sino *consenso que se ha obtenido dentro del marco de una comunidad de hablantes que está regulada por ciertas reglas y normas. La fijación del significado —del significado adecuado— se establece por medio del pensamiento correcto, en la comunidad correcta, con propósitos correctos, o sea: las correctas lógica, ética y estética. La indagación, la traducción signica, en última instancia, es una práctica normativa, dialógica, de reglas límites, ligada a un propósito y a un valor* (Liszka, 1989:44).

Los mecanismos del desplazamiento

Nos parece importante retener dos ideas respecto de lo que hemos expuesto hasta aquí; la más general concierne a los procesos de significación como hechos que no se pueden llevar a cabo en forma aislada: vivimos en un mundo simbólico, en donde la sola interacción de unos signos con otros está generando significación. Sin embargo, tal y como lo ha señalado Peirce, estos procesos no son "ciegos" o "aleatorios", sino que están determinados teleológicamente (es decir, con arreglo a fines) por las personas que los utilizan. Es decir, los procesos de significación no son mecánicos: tienen la finalidad de establecer acuerdos.

La otra idea tiene que ver con la realización de esos procesos, dentro de mensajes determinados: en este plano, podemos decir que el funcionamiento de la significación está sujeto a ciertas modalidades. A una

⁴Aquí también, la reflexión de Peirce (recogida por Liszka) coincide con la de Saussure: "La colectividad es necesaria para establecer valores cuya única razón de ser está en el uso y en el consenso generales" (Saussure, 1976:193).

de las modalidades más importantes de la producción significativa la hemos llamado "desplazamiento". Lizska lo define como "un proceso de disrupción" que ocurre cuando "el valor percibido de cualquier referente se transvalúa en alguna de sus representaciones (Lizska, 1989:89). Esto significa que la *marca* o el *rango* (o ambos) de una determinada representación signíca se descentra(n).

Uno de los ejemplos que maneja Lizska es el del eufemismo. Según este autor, el eufemismo es empleado cuando se hace referencia a tópicos tabúes. El desplazamiento se lleva a cabo cuando un referente altamente marcado (por ejemplo, un referente sexual, escatológico o relacionado con la muerte) se representa con un signo que no tiene marca.⁵

En retórica, los procesos significativos que aquí llamamos "desplazamientos" se conocen como "procesos metafóricos" y la capacidad de "metaforizar" se considera una de las características más importantes del lenguaje humano. Beristáin (1985:310), dice que la metáfora se ha considerado "un instrumento cognoscitivo de naturaleza asociativa, nacido de la necesidad y de la capacidad humana de raciocinio, que parece ser el modo fundamental como correlacionamos nuestra experiencia y nuestro saber y parece estar en la génesis misma del pensamiento".

Metaforizar es realizar una modificación, un desvío, una deriva, un cambio en el sentido de las palabras. Los dos "tropos" o cambios de sentido más importantes (cuyos "mecanismos" significativos pueden derivarse en todos los demás) son la metáfora propiamente dicha, es decir, el empleo de una palabra en un sentido parecido, y sin embargo diferente del sentido habitual, y la metonimia, es decir, el empleo de una palabra para designar un objeto o una propiedad que se encuentra en una relación existencial con la referencia habitual de esa misma palabra.

Cuando utilizamos una metáfora, hay dos ideas de cosas diferentes que actúan al mismo tiempo, contenidas en una sola palabra o en una expresión única. El sentido (ese sentido desviado, derivado) es el resultado de la interacción de esas dos ideas. Ninguno de los dos sentidos es privilegiado con relación al otro; la metáfora nace de la coexistencia de los dos sentidos. Como es bien sabido, las palabras no tienen sentidos fijos ni mutuamente excluyentes. Como lo hemos venido repitiendo a

⁵ Por ejemplo, para aludir al hecho de que una pareja ha tenido relaciones sexuales (un referente altamente marcado), decimos que "se han ido a la cama" o que "se han acostado juntos" (referente sin marca).

lo largo de este trabajo, el significado potencial se realiza de manera diferente en cada contexto.

Para nosotros, en la actualidad es evidente que este proceso de significación no se encuentra únicamente en el lenguaje; la exposición de Freud sobre la elaboración onírica en *La interpretación de los sueños* (1966) constituye uno de los más interesantes planteamientos en que se considera que los procesos psíquicos son “metafóricos” y “metonímicos”.

Para Freud, lo que sabemos de manera inmediata de nuestros sueños ha pasado por un proceso de *elaboración*. Esta elaboración se hace necesaria en el momento en que la conciencia y el inconsciente, las dos “entidades” que están involucradas en los procesos oníricos, se hallan enfrentadas ante los contenidos del sueño.

Según Freud, en última instancia, los sueños son “realizaciones de deseos”; es en el sueño donde la “vigilancia” permanente de la conciencia se relaja, y podemos poner en acto muchos de los deseos que, durante la vigilia, no nos atrevemos ni siquiera a pensar. Es la existencia de estos deseos “inconfesables” —deseos de amor y de muerte— lo que obliga a la conciencia a “disfrazar” nuestros sueños.

En el proceso de elaboración onírica hacemos algo muy parecido a lo que hacemos cuando aplicamos los mecanismos del eufemismo: sustituimos un significante altamente marcado —y por lo tanto, relacionado con la vida sexual y/o con la muerte— por otro que, durante la vida despierta, resulta inofensivo e indiferente.

De esta manera, tenemos dos planos de un mismo sueño, dos maneras de decir el sueño en idiomas distintos: por un lado, el “contenido manifiesto”: el sueño disfrazado, eufemizado, inofensivo. Por el otro lado, tenemos las “ideas latentes”, el contenido original del sueño; ese conjunto de deseos inconfesables que no nos atrevemos ni siquiera a aceptar como nuestros.

Después del análisis del sueño, Freud identifica, en el contenido manifiesto, dos procesos de “disfrazamiento”, por un lado, “una magna labor de condensación”; esta labor consiste en la selección de elementos repetidamente presentes en las ideas latentes, para formar nuevas unidades (personas colectivas o productos mixtos), y la constitución de elementos comunes intermedios. Por el otro lado, una labor de “desplazamiento”, que es una sustitución de significantes.⁶

⁶Los procesos de condensación son metonímicos; los de desplazamiento son metafóricos.

En sus obras posteriores, Freud descubrió que los mecanismos de la elaboración onírica no eran exclusivos de ella; se puede hablar de muchos "productos psíquicos" que han pasado por un proceso de "elaboración". Entre los más importantes, tenemos que contar al síntoma,⁷ que es la manifestación de un proceso "anormal" o "enfermo"; pero Freud también identifica procesos de elaboración en el chiste, en los actos fallidos, los lapsus y los olvidos, y en muchas producciones de la socialidad, como por ejemplo, los ritos mágicos, los usos y supersticiones populares, y el ceremonial religioso.

Pero donde los procesos de desplazamiento nos interesan más a nosotros es en la producción de la cultura, y en particular, en la constitución del mito. Es aquí donde, al decir de Frye (1990), "el mito es un arte de identidad metafórica implícita".

El tema de los tres cofrecillos

En el proceso de elaboración de este trabajo nos llamó fuertemente la atención un breve ensayo freudiano de interpretación de la cultura.⁸ A primera vista, el trabajo de Freud consiste en poner juntas cosas que estaban separadas, y, como el trabajo carece de un "aparato crítico" que remita a las fuentes originales de los datos que maneja, parece que el autor hace algunas afirmaciones sin demasiados fundamentos. El trabajo trata de lo siguiente:

A partir de una de las escenas de *El mercader de Venecia*, Freud introduce el tema de los tres cofrecillos (uno de oro, uno de plata, uno de plomo) entre los que el héroe tiene que elegir. Al elegir el tercero (dentro del cual está el retrato de la novia), el pretendiente obtiene la mano de la muchacha. Por supuesto, los otros dos pretendientes, que eligieron primero, se habrían equivocado. Para Freud, la significación de los tres cofrecillos no es directa; la elección no se hace entre tres objetos, sino entre tres mujeres.⁹

El tema de la elección entre tres mujeres está presente en varios ejemplos literarios. Freud menciona el mito que se recoge en el Juicio de Paris, el cuento de la Cenicienta, el mito de Psique y *El Rey Lear*. En ellos, curiosamente, la supuesta elección, que se enuncia como un gesto

⁷"Un signo y un sustitutivo de una inlograda satisfacción de un impulso" (cf. Freud, 1973).

⁸Cf. Freud, 1958.

⁹Cofre significa mujer.

de libertad, no es ni elección ni es libre: el hombre, puesto a elegir, no ha elegido estar en esa posición: ha sido elegido por ella. Además, al elegir, sólo puede hacer *la elección correcta*. Es así como, en *El mercader de Venecia*, es el pretendiente que la novia *ya había aceptado*, el que hace la elección correcta; y entre Cenicienta y sus dos hermanastras, el príncipe no se “podía” equivocar.

Para Freud, la elección entre tres mujeres tampoco tiene una significación directa; este segundo *desplazamiento* anuncia la apertura hacia un mundo simbólico mucho más importante. La mujer elegida entre las tres se identifica con la muerte. (Freud llega a esa conclusión después de identificar la mudez, el silencio, lo oculto, lo que se esconde —tanto en el plomo, metal discreto frente a la grandilocuencia del oro y de la plata, como en la reticencia de Cordelia a demostrar su amor por su padre— con la muerte.)

Las diosas de la muerte (emparentadas también con las Kárites o Gracias), entre los griegos, tienen una representación triple, y se identifican con las otras diosas triples de esa mitología: las Moiras o Parcas (Laquesis, Atropos y Cloto) y las Horas o Estaciones.

Una transformación más nos permite reinterpretar el papel de Afrodita, en el Juicio de París: la diosa de la muerte es reemplazada por la diosa del amor. Freud se funda en la antigua tradición de la gran diosa madre (Artemis o Hécate), que parece haber sido considerada, al mismo tiempo, creadora y destructora: diosa de la vida y la fertilidad, por un lado, y diosa de la muerte por el otro.

Los mecanismos que van permitiendo la serie de transformaciones sucesivas son llamados aquí “inversión por el deseo” o “transformación por el deseo”. La inversión se origina en el enfrentamiento con la necesidad y el destino, como un deseo de oponerse a ellos: en el mito, el hombre se sobrepone a la muerte. Se hace una elección donde, en realidad, sólo hay obediencia a una compulsión. Es por eso que la libre elección de las tres hermanas no es nunca una elección libre. De esta manera, la transformación por el deseo distorsiona las “ideas latentes” y construye el mito.

En último análisis, lo que se hace al elegir a la hermana correcta, es aceptar el destino inevitable: renunciar al amor, despedirse de la vida y hacerse amigos de la necesidad de la muerte. Si la elección no es la correcta, el desastre y el dolor, la ruina y la destrucción se apoderan del mundo: es lo que le ocurre al rey Lear, cuando elige a sus dos hijas

mayores, en lugar de entender que Cordelia lo amaba tanto que se negaba a hacer una demostración externa de su amor; el anciano, en lugar de renunciar al amor, lo exige, y no se prepara para la muerte. "Pero es en vano que un hombre viejo anhele el amor de una mujer tal y como le fue dado en el principio por su madre" (Freud, 1958:301).

Al ampliar su reflexión, Freud señala que las tres mujeres a elegir, en estas imágenes, también pueden interpretarse como las tres relaciones inevitables que el hombre tiene con la mujer: primero, con la que lo pare, después con la que se convierte en su pareja, y por último, con la que lo destruye (la muerte).

Se trata también de las tres formas que toma la figura de la madre en el curso de la vida del hombre: la madre propiamente dicha, la amada que es elegida a partir del modelo de la primera, y finalmente, la Madre Tierra.

Poner en contexto

Una vez que hemos entrado en el terreno de los mitos, consideramos que la tarea final de esta investigación tendría que establecer sus relaciones con otras reglas de la cultura y plantear la forma en que las normas y valores que constituyen los diferentes niveles de una cultura son "puestos patas arriba" y reevaluados por los procesos míticos.

Es por ello que hemos tratado de encontrar otros "universos de sentido", otros contextos culturales dentro de los cuales la "latitud de interpretación" de nuestros relatos encuentre un nuevo horizonte.

Las Gracias en la filosofía neo-platónica

Según Edgar Wind (1972), durante el renacimiento italiano mucha gente estaba interesada en las iniciaciones místicas, que se realizaban en las grandes ciudades bajo los auspicios de magos y charlatanes. Lo que se buscaba era "la purificación del alma, la acogida de la muerte, el poder de entrar en comunicación con el Más Allá, la habilidad de 'enfurecerse correctamente' ". Este transporte místico se realizaba a través de "cultos misteriosos"; los misterios pertenecían al ámbito de los saberes esotéricos. Se trataba de conocimientos secretos a los cuales sólo se tenía acceso, por medio de la iniciación, en la forma oscura e incomprensible de enigmas.

Una buena parte de la filosofía "seria" (entre cuyos representantes podemos mencionar a Pico della Mirandola y a Marsilio Ficino), portadora de una importante tradición del pensamiento, no se mantuvo al margen de los sentimientos generales, pero trató de sistematizarlos y de comprenderlos a la luz de los textos platónicos. Se pensaba que la filosofía misma era una iniciación mística, que cumplía para unos cuantos elegidos las promesas que las iniciaciones místicas muy a menudo dejaban sin satisfacer. Pero a diferencia de la mística, la filosofía se planteaba la tarea de obtener el conocimiento "a través del ejercicio racional y por el entrenamiento en el arte de la dialéctica, cuya finalidad es limpiar el alma de error" (Wind, 1972:13).

En esa época fueron retomadas muchas de las imágenes de la mitología clásica griega que, propuestas como enigmas para la imaginación popular, sirvieron como motivos para las artes plásticas, como temas para la literatura y como preguntas de la reflexión. Esas imágenes, consideradas vulgarmente como "cultos misteriosos", fueron reemplazadas por los "misterios literarios", es decir, "el uso figurativo de términos e imágenes que estaban sacados de los ritos populares, pero transferidos a las disciplinas intelectuales de las meditaciones y debates filosóficos" (Wind, 1972:13).

De esta manera se constituyó un discurso ciertamente "enigmático", cuya característica era esa búsqueda de un saber cuyo único instrumento disponible, según las enseñanzas de Platón, era el lenguaje. Al hablar en enigmas, el hombre prudente podía "observar la adecuada alternancia entre lenguaje y silencio" que permitía un uso juicioso de palabras e imágenes. De esta manera se constituyó el "lenguaje de los misterios".

Un buen vehículo de los enigmas era la alegoría, ese "artificio mediante el cual una serie de ideas se asocia, una a una, a una serie de imágenes" (Wind, 1972:36). Desde luego, ya desde la época de Platón se había utilizado la alegoría como artificio sofisticado; ahora, era retomada para "ocultar revelando", o para "revelar ocultando". La verdad trascendente tenía que ser "velada" para que su "resplandor" alcanzara a quien la contemplase sin destruirlo. Revelar los misterios era "apartar los velos pero manteniendo su oscuridad, con lo cual la verdad puede penetrar pero sin deslumbrar" (Wind, 1972:128-9).

La alegoría que nos interesa aquí es la de Las tres Gracias, de la que Wind dice: "Quizá ningún otro grupo de la antigüedad ha atraído de forma tan persistente a la imaginación alegórica, ni ha servido tan

bien para ocultar y preservar, como un recipiente de aspecto inofensivo, cierta alquimia peligrosa de la mente" (1972:35).

Esta imagen de la mitología griega fue utilizada muy a menudo por los artistas plásticos del Renacimiento¹⁰ que representaban a Las Gracias como tres mujeres desnudas, de pie, enlazadas por los hombros con los brazos; uno de ellas está dando la espalda al espectador, dos miran en una dirección y la tercera en otra. Se trata de tres "hermanas gemelas" cuyos rasgos distintivos son símbolos que se refieren a sus "funciones" o "poderes" en la mitología.

Las deidades triples en la mitología

Lo que sabemos de las Gracias o de las Kárites es que eran diosas, hijas de Zeus y Eurynome. En algunas versiones, son Pasitea, Cale y Eufrosina.¹¹ Según Graves, Hesíodo transforma la imagen tradicional que sólo hablaba de dos Kárites, en una que tiene tres, y las llama Eufrosina, Aglaia y Talía (1966-2:14). Sus nombres significan: Aglaia, esplendor; Talía, placer; Eufrosina, alegría. Están asociadas con la belleza y el amor, con los trabajos del espíritu y las obras de arte, y por lo tanto, con las musas (Grimal, 1951). Como se verá más adelante, las musas, en el origen, eran solamente tres.

Desde el punto de vista de Freud, estas diosas triples están emparentadas con otras trinitades de la misma mitología: por un lado con las diosas de la muerte (las Moiras o Parcas, que vienen siendo algo así como la personificación del destino) que también son tres hermanas gemelas (Laquesis —experiencia—, Atropos —la ineluctable— y Cloto —disposición innata) y por el otro, con las Horas o Estaciones,¹² diosas de la lluvia

¹⁰Tenemos ejemplos notables en las obras de Correggio, Rafael y Botticelli.

¹¹Sóstrato cuenta que Pasitea, Cale y Eufrosina discutían con Afrodita cuál de las cuatro era la más bella. "Tiresias eligió a Cale. Afrodita convirtió entonces a Tiresias en una anciana; pero Cale lo llevó consigo a Creta y lo presentó con una hermosa cabellera. Tiempo después, Hera comenzó a reprocharle a Zeus sus numerosas infidelidades. Él se defendió arguyendo que, cuando compartían el lecho, ella obtenía, con mucho, un mayor disfrute. 'Las mujeres, desde luego, obtienen mucho más placer del acto sexual que los hombres.'" Hera no opinaba lo mismo, así que llamaron a Tiresias para que les hablara de su experiencia personal. Tiresias dijo: "Si el placer del amor se contara en diez partes, tres veces tres partes serían para las mujeres, y sólo una para los hombres". Hera se enojó tanto, que cegó a Tiresias; pero Zeus, para compensarlo, le dio el poder de la clarividencia y una vida que se extendería por siete generaciones (Graves, 1960-2:11). Graves opina que este concurso de belleza no tiene sentido, porque *Pasitea Cale Eufrosina*, que significa "la diosa de la alegría que es hermosa para todos", seguramente era el título de la propia Afrodita (1960-2:14).

¹²Las Estaciones, en esta etapa, también son solamente tres.

que representan a la vez el orden divino y la secuencia inalterable del paso del tiempo. Las Horas y las Moiras son hijas de Zeus y de Themis (la Justicia). Según Grimal, las Estaciones (Thallo —sembrar—, Auxo —crecer— y Carpo —fructificar) se convierten en divinidades del orden (Eunomia —disciplina—, Dice —justicia— y Erina—paz). Para Freud, las diosas del clima se convierten después en las Parcas (*cf.* Freud, 1958).

Según Graves, todo este conjunto de divinidades femeninas triples tiene un origen común: la gran Diosa Blanca y Negra de las religiones primitivas (Demeter, Hécate, Cottyia, Cibeles, Eurynome, Leucothea, Danaë, Artemis, Alphito, Ceres, Diana, Cardea), diosa del amor, de la vida y de la muerte, divinidad que luego fue masculinizada y ocultada en las religiones modernas.

La Diosa tenía, como principal atributo, el color blanco, que es el color del primer miembro de la trinidad lunar: "la luna nueva es la diosa blanca del nacer y el crecer; la luna llena, la diosa roja del amor y el combate; la luna vieja, la diosa negra de la muerte y la adivinación" (Graves, 1966:70).

Esta deidad presentaba, pues, tres caracteres, como diosa del Cielo, de la Tierra y del Infierno:

Como diosa del Infierno, tenía que ver con el nacimiento, la procreación y la muerte. Como diosa de la Tierra, tenía que ver con las tres estaciones; primavera, verano e invierno; daba vida a los árboles y a las plantas y regía a las criaturas vivientes. Como diosa del Cielo, era la Luna en sus tres fases de luna nueva, luna llena y luna menguante. Esto explica por qué tan a menudo su figura triádica se multiplica. Pero no hay que olvidar que la Diosa Triple, tal y como fue adorada, por ejemplo, en Symphalo, era una personificación de la mujer primitiva —la creadora y la destructora. Como luna nueva de la primavera, la diosa era una muchacha; como luna llena del verano, era una mujer; como luna vieja del invierno, era una anciana (Graves, 1966:386-7).

Con el paso de las comunidades matriarcales a la sociedad patriarcal, el culto de la Gran Diosa fue desapareciendo para dar lugar a religiones, primero, de dioses múltiples, figuras femeninas y masculinas, derivadas de los poderes de la divinidad originaria:

La revolucionaria institución de la paternidad, importada a Europa desde el Este, trajo consigo la institución del matrimonio individual. Hasta entonces, sólo había habido matrimonios colectivos de todas las mujeres que pertenecían a un grupo totémico particular, con todos los varones miembros de otro; la ascendencia materna de cada niño era clara, pero su ascendencia paterna era discutible e irrelevante. Una vez que se introdujo la paternidad, el estatus social de la mujer se alteró: el hombre se apropió de muchas de las prácticas sagradas de las que estaba excluido

anteriormente, y al final se declaró a sí mismo la cabeza del hogar —aunque la propiedad todavía se heredaba en gran parte de madre a hija. Esta segunda etapa, la olímpica, necesitaba un cambio en la mitología (Graves, 1966:388-9).

De esta manera, la deidad masculina que acompañaba a la Diosa Blanca, el hijo —estrella y serpiente—, se convirtió en el dios padre, en el dios del trueno; tomó a su madre como esposa y engendró en ella a sus hijos e hijas. Las hijas eran, en realidad, versiones limitadas de la Gran Diosa, bajo los aspectos de luna joven y luna llena. La diosa originaria, bajo el aspecto de luna vieja, se convirtió en su propia madre, o en su abuela, o en su hermana. Y los hijos, a menudo dioses solares, eran versiones limitadas del hijo estrella, del hijo serpiente. Según Graves, los griegos y los romanos habían llegado a este estadio de la mitología cuando comenzó el cristianismo.

El tercer estadio de desarrollo cultural —el patriarcado puro, en el cual ya no hay ninguna diosa— se da con el judaísmo tardío, el judeo-cristianismo, el islamismo y el cristianismo protestante. Esta etapa no se establece en Inglaterra antes de la aparición del Estado; en el catolicismo medieval, la virgen y el niño —a quienes se dedicaron los ritos y honores de la diosa-luna y su hijo-estrella— tenían mucha mayor importancia religiosa que el dios padre. (La serpiente se convirtió en el diablo; lo cual era apropiado, puesto que Jesús había opuesto el pez a la serpiente en *Mateo, VII, 10*, y él mismo era simbolizado como un pez por sus seguidores.) (Graves, 1966:389).

En Grecia, cuando la diosa-luna se vio subordinada al dios del trueno como su esposa, su papel de protectora de los poetas pasó a la figura de su "hermana" (que en etapas anteriores había sido ella misma): la Triple Musa. Graves identifica claramente a la Diosa con esta triple deidad, antes que con las nueve pequeñas musas. La Triple Musa también fue sustituida como protectora de la poesía, esta vez por la deidad doble formada por Apolo y Artemisa, que eran hermanos gemelos, hijos del dios del trueno y de Latona (en este contexto, la Triple Musa). Poco a poco, Artemisa fue desplazada de este cargo por su hermano y se quedó con las cualidades mágicas, que pronto habrían de convertirse en puros atributos malvados, mientras que él se iba apropiando de todas las virtudes, en el conjunto de características de lo divino: "Artemis es la envenenadora, Apolo cura" (Graves, 1966:390).

Alrededor del siglo octavo a. de C., la Triple Musa tomó la forma de tres tríadas y, aunque aparentemente, nueve musas expresan mejor que tres la universalidad de la diosa, los sacerdotes de Apolo fueron empobreciendo sus poderes al dividirlos y departamentalizarlos. De esta

manera, las nueve musas, hermanas de Zeus, bajo el patronazgo de Apolo, tomaron los siguientes nombres y funciones:

Calfope, poesía épica.

Clío, historia.

Euterpe, poesía lírica.

Melpomene, tragedia.

Terpsícore, danza coral.

Erato, poesía erótica e imitación.

Polihymnia, poesía sagrada.

Urania, astronomía.

Talia, comedia.¹³

Una vez establecida esta nueva mitología, las diosas triples siguieron teniendo una importante presencia. Sus varios orígenes están relatados en los mitos de la creación; según Graves (1960-1), "Eros, llamado Phanes por algunos, vivía en una cueva con la Noche, que se desplegaba en una tríada: Noche, Orden y Justicia. Phanes creó la tierra, el cielo, el sol, la luna, pero la triple diosa regía el universo". Y más adelante: "Al caer sobre ella la sangre de Urano, castrado por Cronos, la Madre Tierra parió a las tres Erinias (Alecto, Tisífone, Magera), Furias que habrían de vengar los crímenes de parricidio y perjurio". Se trata, otra vez, de la triple diosa. "De la misma sangre salen las Ninfas del árbol de ceniza. Son las tres Furias, que impartían justicia debajo de la ceniza, bajo una forma graciosa".

Las Moiras o Parcas son hijas, "según una tradición, de Erebo y de la Noche. Cloto, Laquesis y Atropos son, en otra, hijas partenogenéticas de la Gran Diosa Necesidad, contra la cual ni siquiera los dioses se enfrentan [...] Moira quiere decir 'parte' o 'fase'; la luna tiene tres fases y tres personas: la nueva, la diosa virgen de la primavera, el primer período del año; la llena, la diosa ninfa del verano, el segundo; y la vieja, la diosa anciana del otoño, el último". Por último, las Kárites o Gracias son hijas de Zeus y Eurynome; y las tres musas, de Zeus y Mnemosyne, "con quien yació por nueve noches" (Graves, 1960-1:53).

¹³Cf. Graves, 1966. Según otros autores, las Musas son hermanas de Zeus e hijas de Mnemosyne, hija del Cielo y de la Tierra. Sus atributos son: Calfope, elocuencia y poesía erótica; Clío, historia; Erato, poesía amorosa; Euterpe, música; Melpomene, tragedia; Polihymnia, imitación y elocuencia; Terpsícore, danza; Talía, poesía cómica y lírica; Uranía, astronomía. Cf. Grant, 1962; Grimal, 1951.

La contienda de la vida tripartita

En el Renacimiento, la imagen y la mitología acerca de las Gracias adquirió nuevas connotaciones. Estaba en discusión la llamada "vida tripartita". Según los neo-platónicos, en el alma se llevaba a cabo "una contienda" entre las diferentes partes que la forman: la contemplativa, la activa y el placer (Wind, 1972:285). De lo que se trataba era de llegar a un equilibrio que permitiera la existencia de las tres partes sin excluir a ninguna de ellas en privilegio de otra.

El meollo de la discusión era el placer (y el asunto de la división del individuo en "cuerpo" y "mente"). A la luz de la filosofía platónica, lo que se planteaba era: "el problema con los placeres de los sentidos no es que sean placeres, sino que no perduran. Es su transitoriedad y no su deleitable naturaleza lo que debe ser corregido" (Wind, 1972:63).

La alegoría de Las Gracias se prestaba para ilustrar esta discusión: los atributos de estas diosas (esplendor, placer, alegría) fueron interpretados de diferentes maneras. Muchas de esas interpretaciones se vertieron en monedas que mostraban el "lema" de algún personaje bajo la figura de las Gracias desnudas. Por ejemplo, en una medalla de Pico della Mirandola están representadas como "*Voluptas*,¹⁴ *Amor* y *Pulchritudo*".¹⁵ La postura y las expresiones de las Gracias expresan "el gozo final a que aspira *Amor* mientras la visión inicial es despertada por *Pulchritudo*. Si el *Amor* se vuelve de la *Pulchritudo* hacia la *Voluptas* es porque el *Amor* debe ir de la *Visión al Gozo*" (Wind, 1972:59). Esta interpretación no es la única posible. Cuando comenta la alegoría, Pico habla de *Pulchritudo-Intellectus-Voluntas*, en lugar de *Pulchritudo-Amor-Voluptas*. Según Wind, con la transformación de *Voluptas* en *Voluntas*, y de *Amor* en *Intellectus*, "Pico sacó la tríada de Gracias de ese éxtasis final en el que, como adujo en contra de Ficino, la tríada en conjunto se desvanecería en el Uno. Ficino sostenía el punto de vista más moderado de que la unión última no siempre implica extinción" (Wind, 1972:75).¹⁶

¹⁴ Placer.

¹⁵ Belleza o sensibilidad.

¹⁶ Mientras tanto, una medalla de Giovanna Degli Albizzi muestra otra vez la imagen de las Gracias, con la inscripción: *Castitas-Pulchritudo-Amor*: "En lugar de la definición platónica del Amor: 'Amor es la Pasión despertada por la Belleza', lema apropiado para un hombre, nos encontramos con una definición platónica de la Belleza: 'Belleza es Amor combinado con Castidad', que es la respuesta de una mujer" (Wind, 1972:80).

Los atributos de las Gracias —el libro, la espada y la flor— significan “los tres poderes del alma del hombre: inteligencia, fuerza y sensibilidad, o (como las llamó Platón), mente, valor y deseo. En el esquema platónico de la ‘vida tripartita’, dos dones, el intelectual y el moral, pertenecen al espíritu, mientras que el tercero (la flor) es de los sentidos. En conjunto constituyen un hombre completo, pero como se mezclan en proporciones diferentes, producen diferentes caracteres y disposiciones: ‘Los filósofos [...] han decidido que la vida de la humanidad consiste en tres partes, la primera de las cuales es llamada teórica, la segunda práctica y la tercera deleitante; que en latín son llamadas, *contemplativa, activa y voluptaria*’” (Wind, 1972:88).

En resumen, la alegoría terminaba por resolverse con la reflexión de que hay tres clases de vida y tres caminos para la felicidad: la sabiduría, el poder y el placer (*sapientia, potentia, voluptas*). Seguir cualquiera de ellas y excluir a las otras dos no solo era equivocado —al decir de Ficino—, sino incluso blasfemo, pues “es un error adorar a un solo dios” (Wind, 1972:199). Con esto se recuperaba una de las máximas cualidades platónicas: la del *philosophus et amator* (Wind, 1972:134).

Aquí, en el problema de elegir, entraba a la discusión una segunda imagen alegórica, la del Juicio de París: “París escogió el placer, Hércules la virtud heroica, y Sócrates escogió la sabiduría antes que el placer. Todos ellos fueron castigados por las deidades que habían despreciado y sus vidas terminaron en el desastre” (Wind, 1972:88).

El Juicio de París

El Juicio de París también ha servido como tema de la literatura y la pintura. Lo que sabemos de este mito se puede resumir de la manera siguiente:¹⁷ se dice que en el banquete de los dioses, después de la boda de Peleo y Thetis, Eris (Lucha, Discordia o Contienda), enojada porque era la única de todos los dioses que no había sido invitada a la fiesta, arrojó al centro de la mesa una manzana de oro que tenía la inscripción “A la más hermosa”. Tres de las diosas, Hera, Atenea y Afrodita, reclamaron para sí la manzana y decidieron competir por ella. Pero, como ninguno de los dioses la quería juzgar para no incurrir en la ira de las que no fuesen elegidas, Zeus encomendó a Hermes que las llevara al

¹⁷Cf. Grant, 1962; Grimal, 1951.

Monte Ida y le dio a Paris (el más guapo de los hombres) el encargo de que las juzgara; su juicio habría de ser definitivo.

Una vez que estuvieron de acuerdo, cada una de las diosas se entrevistó con Paris en privado. Hera le ofreció grandeza, riqueza, dignidad y poder si la elegía; Atenea, victoria en la guerra, y el puro y perenne placer de la sabiduría. Afrodita le ofreció como esposa a una mujer cuya exquisita belleza haría decir a los mortales que, si la diosa del amor descendiera a la tierra, lo haría en la forma de Helena (en otras versiones, lo que le ofrece Afrodita es gracia, poesía y música [Wind, 1972:88]).

En la interpretación de los neo-platónicos, Salustio dice que Paris representa el alma que vive "de acuerdo con la percepción de los sentidos" y que, por lo tanto, sólo puede ver la belleza exterior y es ciega a los otros "poderes del universo". Según Giordano Bruno, en el Juicio de Paris, las tres diosas:

no representan tres perfecciones que se excluyan mutuamente [...] sería negar su divinidad decir que la belleza de Venus [Afrodita] carece de majestad o sabiduría, que la sabiduría de Minerva [Atenea], de belleza o majestad, o que la majestad de Juno [Hera], de sabiduría o belleza [...] que su perfección era finita porque en cada diosa uno de los tres atributos que todas tenían en común prevalecía sobre las otras dos [...] Paris no debió entregar la manzana a ningún poder finito en el que la belleza prevaleciese sobre la sabiduría, o la sabiduría sobre la majestad, o la majestad sobre la belleza, sino sólo a ese poder infinito en el que las tres coinciden (Wind, 1972:194).

Según Robert Graves, "el llamado 'Juicio de Paris', donde un héroe es llamado para decidir entre los encantos rivales de tres diosas, y premia con una manzana a la más bella, recoge una antigua situación ritual, ya superada en los tiempos de Homero y Hesfodo. Las tres diosas son una diosa en tríada: Atenea la doncella, Afrodita la ninfa, y Hera la anciana —y es Afrodita la que le está dando la manzana a Paris, en lugar de recibirla de él" (Graves, 1960-1:21).

Probablemente, la confusión proviene de "una imagen que muestra a Heracles recibiendo una rama de manzano de las Hespérides —la tríada de diosas-ninfas desnudas—, a Adano de Hebron siendo inmortalizado por la Madre Canaaita de Todo lo Viviente, o el ganador de una carrera en Olimpia en el momento de recibir su premio (como lo prueba la presencia de Hermes, el Conductor de las Almas, la gufa hacia los Campos Elíseos" (Graves, 1960-2:277).

Sin embargo, él también transcribe una versión del Juicio.¹⁸ Una vez que Zeus eligió a Paris para que sirviera de juez —a ver si era tan sabio en los asuntos del corazón como era de guapo—, envió a Hermes (junto con Hera, Atenea y Afrodita) al Monte Gárgaro —el más alto de Ida— para que le llevara la manzana. Paris no se atrevía a juzgar, y sugirió dividir la manzana en tres partes. Luego les rogó a las diosas que no se enojaran con él y finalmente les pidió que se desnudaran.

Las juzgó de una en una y a solas. Primero a Hera, que le prometió hacerlo el señor del Asia y el hombre más rico de todos los vivientes. Pero Paris no se dejó sobornar. Tocó el turno entonces a Atenea, quien le ofreció victoria en las batallas, y además, que lo haría el más guapo y el más sabio de los hombres de la tierra. Pero Paris era sólo un pastor, no un soldado, y estaba seguro de que la paz en Lydia y Frigia habrían de durar por mucho tiempo. Se aproximó entonces Afrodita, y Paris se sonrojó porque ella se le acercó tanto que casi podía tocarla. Ella le dijo:

Fíjate bien, no descuides ningún detalle. Por cierto, en cuanto te vi me dije: "¡Palabra de honor, he aquí al hombre más guapo de Frigia! ¿Cómo es que se desperdicia en el campo cuidando ganado?" A ver, ¿por qué, Paris? ¿Por qué no te vas a una ciudad y llevas una vida civilizada? ¿Qué perderías si te casaras con alguien como Helena de Esparta, que es tan hermosa como yo misma, y no menos apasionada? Estoy segura de que, en cuanto se conozcan, ella abandonará su hogar, su familia, todo, para convertirse en tu amante. ¿Has oído hablar de Helena?

Paris no sabía nada de Helena. Afrodita le contó que había nacido de un huevo de cisne y que era hija de Zeus, y que ya había sido la causa de una guerra cuando todavía era una niña. Ahora estaba casada con Menelao, hermano del Rey Agamenón; pero eso no importaba. Paris no entendía cómo era eso posible y Afrodita le explicó:

¡Cielos, qué inocente eres! ¿Acaso no sabes que es mi divino deber arreglar ese tipo de asuntos? Sugiero que viajes a Grecia con mi hijo Eros como guía. Una vez que llegues a Esparta, él y yo conseguiremos que Helena se enamore de ti locamente.

Afrodita se comprometió solemnemente a esto y Paris, sin pensarlo dos veces, le otorgó la manzana. Con ese juicio se ganó el odio soterrado de Hera y de Atenea que se fueron, hombro con hombro, a planear la destrucción de Troya, mientras que Afrodita, con una traviesa sonrisa, empezó a imaginar cómo habría de cumplir su promesa.

¹⁸Cf. Graves, 1960-2:270-2.

Un ensayo de interpretación

En una primera aproximación, el mito de las Tres Gracias, tal y como se comprendió alegóricamente en el Renacimiento italiano, parece servir como clave de interpretación para la trama de *El filósofo*: en efecto, la decisión del personaje concierne a su asunción de la vida como totalidad, y no solamente como pensamiento; el joven sabio se va a convertir en "filósofo y amante". No puede elegir, entre los diversos aspectos de la "vida tripartita", solamente uno. Tiene que entregarse a todos (el contemplativo, el activo y el deleitante) sin renunciar a ninguno.

Dentro del relato hay datos que nos permiten suponer que el realizador estaba consciente de esta relación entre su historia y la mitología; los más obvios son que las mujeres se presenten como "diosas" y que el filósofo se llame Hermes. Del dios Hermes (Mercurio para los latinos) sabemos, entre otras cosas, que es, por tradición, el "líder de las Gracias", y también que es el "guía de las almas" y las conduce hacia el Más Allá (cf. Wind, 1972:127).

Se trata de una figura muy importante dentro de algunas tradiciones: es Hermes el que da nombre a la actividad interpretativa por excelencia: "la hermenéutica no es un método ni una búsqueda de la verdad, sino una perspectiva para los discursos humanos la cual ayuda a situar todos los discursos, incluso las explicaciones racionales, dentro del conjunto del entendimiento humano" (Liszka, 1989:10).

Para los humanistas, Mercurio era, por encima de todo, el "ingenioso" dios del entendimiento que indaga, sagrado para los gramáticos y metafísicos, patrón de la indagación e interpretación culta a las que él había cedido su mismo nombre (*hermenia*), revelador del secreto conocimiento "hermético", del que era símbolo su báculo mágico [...] Hermes era el *mistagogo* divino [...] Boccaccio atribuyó explícitamente al báculo de Mercurio el poder de deshacer las nubes de la mente (Wind, 1972:128).

Ahora bien, de las diosas podemos agregar que tiene una muy cercana relación con Afrodita:¹⁹ "la unidad de Venus está desarrollada en la trinidad de las Gracias' [...] el desarrollo de la unidad divina en una tríada no es más que la expresión inversa de la ley neoplatónica de que los 'contrarios coinciden en el Uno'" (Wind, 1972:194). En esta primera tríada, la presencia de los atributos de las Gracias nos puede hacer olvidar que la tradición más antigua atribuya a la Gran Diosa no solamente poderes sobre vida y amor, sino también sobre sus contrarios.

¹⁹Cf. *supra*, nota 11.

Es por eso que, aunque en principio resulte difícil sustraerse a la tentación de buscar elementos que nos permitan identificar a los personajes femeninos de nuestras películas con las diosas de la otra tríada (la del Juicio de Paris), preferimos reconocer en todos ellos la misma "potencia creadora y destructora" al mismo tiempo. Recordemos con Graves que:

Como diosa de la muerte en vida, Afrodita lleva varios títulos que parecen inconsistentes con su belleza y complacencia. En Atenas, era llamada la mayor de las Parcas y hermana de las Erínias; y en todas partes, Melanís ("la negra"), un nombre ingeniosamente explicado por Pausanias como si significara que la mayor parte del amor tiene lugar en la noche; Scotia ("la oscura"); Andrófonos ("asesina de los hombres"); e inclusive, de acuerdo con Plutarco, Epytimbría ("de las tumbas") (Graves, 1960-1:72).

Es decir, todas estas diosas presentan atributos "contradictorios"; y, al igual que nuestros personajes femeninos, no tienen un comportamiento "lineal" que se pueda considerar solamente "bueno" o solamente "malo". Desde nuestro punto de vista, esto enriquece el análisis. La perspectiva que abre el mito no se detiene en el análisis freudiano (aunque seguramente lo contiene).²⁰

En efecto, nuestros relatos hablan del amor, de la vida y de la muerte; pero, sobre todo, hablan de la femineidad. La definición de lo femenino, al igual que en las más antiguas mitologías, carece aquí de un significado unívoco. Las mujeres de los tres relatos que hemos analizado a profundidad están lejos de ser personajes "predecibles". No tenemos caracteres "puros", sino la presencia del egoísmo junto a la generosidad, la locura junto a la sensatez, la maldad junto a la bondad: no hay muchachas que se comporten todo el tiempo como las "buenas de la película" (castas, sufrientes, abnegadas, capaces de todo por el amor) y tampoco tenemos "malas" (sensuales, crueles, codiciosas y traidoras). Solamente tenemos "mujeres", seres con la capacidad de la "creación" —y de la destrucción—, seres capaces de reproducir la especie —y de asesinar.

En el planteamiento en que los cuatro relatos llegan mucho más lejos es en una diferente definición del amor. Tal vez éste sea el espacio donde el mito está realmente "transvalorando" nuestros puntos de vista iniciales. Es aquí donde los personajes masculinos y femeninos se encuentran enfrentados a la discusión de un mito que no ha dejado de reproducirse

²⁰ Cf. *supra*.

a sí mismo (porque las relaciones entre los sexos no han dejado de ser conflictivas y problemáticas).

Si tenemos que recuperar alguna constante en las cuatro historias, ésta tiene que ver sobre todo con una manera de ser de lo "femenino" que permite el planteamiento de un amor plural. Es muy interesante que nuestro mito encuentre a tres mujeres capaces de estar juntas; y que no mencione la posibilidad de que tres hombres compartan a una mujer. Aquí, donde el mito calla, las peores contradicciones de Herman Broder y de Darryl van Horne empiezan a hablar: nuestro problema no es —ni ha sido— la "poligamia". No hay tabú aquí: el poder masculino siempre se ha representado como la posibilidad de "poseer" varias mujeres. Y las imágenes que muestran este poder (desde el mítico harén hasta la "casa chica") son abundantes en nuestra cultura. La pregunta es si este amor plural puede realizarse por igual cuando el que comparte es el varón; si este elemental detalle de "igualdad" entre los sexos puede empezar a abrirse espacio en nuestras mitologías.

APÉNDICE I: EL FILÓSOFO

Ficha técnica

Título de la exhibición en México: *El filósofo*

Título original: *Der Philosoph*

Año: 1989

Duración: 80 minutos

Producción: Moana Film

Director: Rudolf Thome

Guión: Rudolf Thome

Fotografía: Reinhold Vorscheinder

Edición: Dorte Völz-Mammarella

Música: Hanno Rinne

Intérpretes:

Johannes Herrschmann (Georg Hermes)

Adriana Altaras (Franziska)

Friedrike Tiefenbacher (Beate)

Claudia Marschulla (Martha)

Jürgen Wink (amante de Franziska)

Werner Gerber (amante de Martha)

Anton Rey (amante de Beate)

Sinopsis

Georg Hermes, un joven filósofo que siempre ha vivido como ermitaño y aspira a la perfección en el ascetismo, se encuentra por primera vez en su vida con el amor tanto físico como espiritual en el encuentro con tres mujeres, Franziska, Beate y Martha, que dicen ser diosas y se hacen pasar por "agentes especiales".

Se trata de tres mujeres que viven juntas y atienden una tienda de ropa. Al principio de la película las hemos visto desayunar a cada una con su amante, en las que parecen ser las casas de ellos.

Las conoce el día que va a comprarse un traje para la presentación de su primer libro, un estudio sobre Heráclito. Ellas asisten a su conferencia

y empiezan a invitarlo a salir. Se vuelve amante de una de ellas, quien lo invita a vivir con las tres.

En la casa de las tres mujeres, Georg vive en la comodidad y la abundancia: le regalan una computadora y le ofrecen tranquilidad para que se pueda dedicar de lleno a escribir. Pero esa tranquilidad pronto se ve perturbada, cuando otra de las mujeres intenta seducirlo.

Cuando su amante le dice que su amor debe incluir las a todas, Georg entra en crisis. Además, se siente incapaz de escribir, de pensar y de filosofar si está acompañado. Por lo tanto, escapa de la casa y empieza a vagar por la ciudad, en medio de la fiebre.

Después de unos días en que vive solo en un hotel, supera la crisis y decide regresar con las tres mujeres, dispuesto ahora a amarlas a las tres.

Reseña de Tomás Pérez Turrent¹

LA MUESTRA INTERNACIONAL: El filósofo/Cuando tres mujeres pretenden ser diosas

Rudolf Thome, cineasta alemán nacido en 1939, no había llamado la atención anteriormente no obstante que su filmografía es bastante nutrida: 13 largometrajes a partir de *Detektive* (1968). Desde este punto de vista su película número 12, *El filósofo (Der Philosoph)*, es una sorpresa pues se trata de una bella fábula filosófica, una gozosa y gozable utopía, un sueño sobre las relaciones humanas y en suma un soberbio filme. El filósofo es, en efecto, un gozoso y gozable cuento moral al estilo Rohmer —o un cuento inmoral al revés del estilo de Rohmer. Forma parte de una trilogía iniciada con *Das Mikroskop* (1987), que se refiere a las formas del amor, continúa con este *Filósofo* (1988) y se cierra con la recién terminada *Sieben Frauen* (es decir, *Siete mujeres*). Thome narra la experiencia de un joven filósofo, un verdadero ermitaño que aspira a la perfección en el ascetismo y se encuentra por primera vez en su vida con el amor tanto físico como espiritual. Lo "anormal" es que se trata no de una sino de tres mujeres, que dicen ser diosas y se hacen pasar por "agentes especiales", una forma de ser diosas.

¹En *El Universal*, sección Cultural, 30 de noviembre de 1989.

La película se propone como una comedia, lo que de ninguna manera anuncia la gravedad y la profundidad de lo que se va a mostrar, ni el inmenso placer que nos va a provocar. El joven filósofo Georg Hermes (Johannes Herrschmann), vive en la ascesis y la soledad absolutas y de repente se encuentra "atrapado" por tres mujeres, Franziska (Adriana Altaras), Beate (Frederike Tiefenbacher) y Martha (Claudia Matschulla). Aparte de pretender ser diosas preguntan por preguntar al tímido y joven filósofo si cree llamarse Hermes por pura casualidad. Todo empieza cuando el especialista en Heráclito se va a comprar un traje. Se relaciona con las mujeres que van a oír su sesuda conferencia, empieza por amar a una de ellas y termina amado y amante de las tres.

Este resumen no da ni siquiera una lejana idea del goce, del profundo placer que va a proporcionar la película, placer intelectual (el que proporciona la posibilidad de seguir un pensamiento), placer para los ojos y me atrevería a afirmar que placer también para el tacto. Nosotros, como el filósofo, somos puestos en disponibilidad, en libertad para elegir entre la triple posibilidad del placer. Hay una mezcla de ligereza y gravedad, las situaciones y las imágenes son meticolosamente trabajadas, nada está ahí por azar. Además, Thomas tiene la capacidad de filmar en tono muy cotidiano, que era lo que necesitaba un cuento, una fábula como *El filósofo*.

La película empieza de la manera más banal posible, como empieza cualquier jornada cotidiana: con el desayuno. Pero aquí son cuatro desayunos: Beate, Franziska y Martha con sus amantes. Georg Hermes, después de comprar el periódico y de buscar en su buzón siempre vacío, va a encender el fuego en su estufa como luego enciende el fuego en las tres mujeres con la pura lectura de la presentación de su libro sobre Heráclito (¿será por Heráclito que gusta tanto del agua y se siente tan a gusto en el departamento de las diosas, que da al río?) y posteriormente va a encender el fuego en la isla del lago como un buen *boy scout*. Éste será el prolegómeno de su primera experiencia amorosa.

Las tres diosas se deshacen de amor por el filósofo virgen y al placer que les proporciona la conferencia de Georg pagan con los buenos placeres del vino y la comida. Luego le ponen mantequilla a su pan, le hacen piojito, le lavan la cabeza, se desviven por él. La hazaña de Thome es que cada una de las espectadoras quisiera estar en la piel de las herofnas y cada uno de los espectadores en la piel del filósofo virgen. Pero el mundo

nunca ha sido perfecto. Georg es incapaz de pensar y de escribir, de filosofar, si está acompañado. Por lo tanto parte y ese fuego que lo define se manifiesta en la fiebre. La conclusión hay que dejarla para que el espectador la descubra con el mismo placer que hemos experimentado quienes ya la conocemos. Baste decir que el apologista de Heráclito (y el río que nunca lleva la misma agua) se encuentra reconciliado consigo mismo y asumiendo su paso del ascetismo al mundo de Dionisios.

Rudolf Thome es al mismo tiempo irónico y muy serio. Su actitud y su película son contradictorias, como contradictoria es la realidad. Escribe el cineasta en el catálogo de la Quincena de realizadores de Cannes: "El contenido del filme puede resumirse en una frase: un joven filósofo, que siempre ha vivido como ermitaño, se ve enredado en una historia de amor que no comprende con tres mujeres, las cuales pretenden ser diosas. ¿Lo dicen en serio o es una broma?" La cuestión está en saber si el filósofo lo cree y luego si el cineasta y nosotros lo creemos. Para mí, diosas o no, son una suerte de extraterrestres que anuncian un mundo mejor.

Quizá lo que el cineasta pretende es hablarnos de la necesidad de una religión, de una concepción del mundo semejante a la de la Grecia antigua (no en balde Georg Hermes, siendo alemán, no estudia a Kant, Hegel y Heidegger, sino a los griegos), lo que nos llevaría a replantarnos nuestro modo de vida y nuestras ideas sobre el amor. Lo que sucede entre el filósofo y sus diosas sólo puede ser absurdo para quienes se aferran al racionalismo y al cartesianismo. Es posible que *El filósofo* sea una comedia, pero en el fondo es muy seria, una de las películas más serias vistas en esta irregular muestra. Pero sobre todo es una bella película, una hermosa fábula filosófica.

Cuadro 5. El filósofo

Rasgos/Personajes	Franziska	Beate	Martha
juventud/madurez	-	+ -	+
belleza/fealdad	+	+	+
sabiduría/ignorancia	+	+	+
agresividad/pasividad	+	+	+
legitimidad/ilegitimidad	-	-	-
fertilidad/esterilidad	-	-	-
dominio/subordinación	+	+	+
locura/cordura	+	+	+
arreglo/descuido	+	+	+
devoción/indiferencia	-	-	-
celos/seguridad	-	-	-
humor/amargura	+	+	+
compromiso/indiferencia	-	-	-
arte/vida ordinaria	-	-	-
inteligencia/tontería	+	+	+

APÉNDICE II: MUNDOS DE BRUJAS

Como lo ha dicho Julio Caro Baroja (1969), es muy poco lo que podemos saber acerca de la manera en que las brujas se concibieron a sí mismas. La mayor parte de los datos que tenemos acerca de ellas fueron "recogidos" por sus perseguidores.

Estos testimonios justificaron discursivamente las ejecuciones de que fueron víctimas miles de personas acusadas de brujería, desde la invención de la imprenta hasta el siglo XVIII,¹ y para llevar a cabo esa justificación aseguraron que las brujas practicaban el satanismo y la magia negra.

Lo que sabemos en la actualidad acerca de la creencia en la magia en esas épocas, proviene de los textos que la antigüedad y la edad media nos han legado. En ellos se habla de hechiceros, brujos y magos que se dedicaron, desde donde la memoria de la humanidad alcanza, a buscar formas misteriosas de control sobre la materia, los sentimientos y las voluntades.

Hasta hace muy poco, la magia se consideraba una antigua ciencia, "no menos antigua que cualquier otra rama de la sabiduría" (Baschwitz, 1968:29). En los textos clásicos se encuentran frecuentes alusiones a la magia y a la hechicería, y las figuras de Circe, Medea, Simeta, Erichon o Canidia están relacionadas con su práctica para fines amorosos. Como saber esotérico, fue conducida a Europa seguramente por los árabes, y practicada también por los judíos.

De esta manera sabemos que desde la antigüedad se creyó en los poderes mágicos de ciertas yerbas; en que las personas podían transformarse, mágicamente, en diferentes animales; y en que los brujos podían utilizar su saber para hacer el bien o para hacer el mal.

Independientemente de esas creencias, sabemos también que las religiones primitivas "veneraban un poder supremo encarnado en una

¹Kurt Baschwitz (1968) dice que "las grandes persecuciones contra las brujas brotaron en Europa tras el invento del arte de imprimir: es más, el descubrimiento de Gutenberg fue la herramienta de que se sirvieron los inquisidores para difundir sus ideas y llevarlas finalmente hasta América".

diosa madre, reflejada y simbolizada por los ciclos de la vida terrestre, del imperio de la vida germinante y, a la vez, de la muerte" (Baschwitz, 1968:57). Esta misma diosa (Hécate o Artemis, la Diosa Blanca de Robert Graves), representada en múltiples formas, puede haber presidido muchos de los cultos que se practicaron en Europa antes del triunfo del cristianismo.

En efecto, muchas de las religiones "paganas" (de las que tampoco conservamos información, gracias a la eficacia evangelizadora del cristianismo) pueden haber practicado cultos a una divinidad femenina, lunar, relacionada con la fertilidad, el amor, la vida y la muerte (cf. Caro Baroja, 1969).

La forma en que estos cultos se relacionaron con la brujería no es muy clara en la actualidad. Sabemos que las sociedades europeas de la alta edad media no temían demasiado al poder de las brujas, y que muchas de ellas eran consideradas y estimadas como "mujeres sabias".²

Probablemente estas ancianas, iniciadas en el conocimiento de los poderes curativos o alucinatorios de algunas yerbas, conocedoras también del ciclo reproductivo femenino, y por lo tanto, capacitadas para controlar la fertilidad, practicar abortos y ayudar a las mujeres en el parto, deben de haber sido personajes familiares en la vida popular, y deben de haber ocupado un lugar importante también en la función de proporcionar consejos efectivos en los problemas sentimentales, así como deben de haber hecho esfuerzos para adivinar el futuro.

Dice Baschwitz que los perseguidores de las brujas no eligieron a sus víctimas entre estas mujeres; en su mayoría, las grandes persecuciones contra las brujas se iniciaron con la detención de mujeres ajenas a la herboristería, el charlatanismo o los presagios. "La única excepción la formaban las comadronas que, a pesar de pertenecer a la casta de las mujeres sabias, llegaron a ser el blanco de los ataques de los desafortunados perseguidores" (1968:58).

Un tercer elemento a considerar en la historia de las brujas europeas lo constituyen las cruzadas en contra de las herejías. Conforme el dogma católico se fue estableciendo en Europa (aunque muchas de las matanzas de herejes no puedan atribuirse solamente a problemas de dogma, y haga falta situarlas como fenómenos económicos, militares o de poder),

²Aunque, dice Baschwitz, "tales mujeres sabias nunca aparecían como iguales a los magos, formados según las exigencias de su arte, sino que desplegaban una actividad marginal, poco espectacular y por lo general se dedicaban a ella a ratos perdidos" (1968:57).

el poder eclesiástico fue tornándose cada vez menos tolerante con las desviaciones.

En el sur de Francia, desde principios del segundo milenio de nuestra era había habido feroces persecuciones contra los cátaros o albigenses. Los enemigos de los herejes comenzaron a constituir la imagen de la bruja y de su secta a partir de los procesos judiciales que se montaron contra los herejes, en donde se les acusó de postrarse ante el diablo y de embrujar a sus prójimos.

Cuando se instituyó la Inquisición, después de la cruzada contra los albigenses, los perseguidores de brujas en el sur de Francia crearon un modelo (al que posteriormente se adhirieron los alemanes) a partir del cual examinaban lo que ellos llamaron de ahí en adelante la "brujería" y que tenía como componentes precisamente la adoración del diablo y la magia. De esa manera, cualquier culto distinto del católico (y más adelante, cualquier práctica religiosa que no se ajustara con las creencias protestantes) se relacionaba con el satanismo. Los rituales paganos, relacionados con la fertilidad, y que deben haber involucrado prácticas sexuales, encajaron a la perfección en esta categoría.

Hay un cuarto elemento a considerar, que termina por articular el fenómeno de la persecución: el odio contra las mujeres. Curiosamente, los procesos en contra de los herejes perseguían por igual a los hombres y a las mujeres. Los procesos por brujería, en cambio, se concentraron en las mujeres e hicieron acopio de todas las ideas misóginas de la religión: la naturaleza malvada de las mujeres, su tendencia a la corrupción, etcétera.

Con la aparición en 1487 del *Martillo para las brujas*, de los inquisidores Krämer y Sprenger, se consolida, por un lado, una manera específica de encausar: la obra tiene *instrucciones* "destinadas a facilitar el desarrollo rápido e ininterrumpido de los procesos, que debían llevarse a cabo sin que los adversarios tuvieran tiempo u ocasión para protestar" (Baschwitz, 1968:89).

Los procesos por brujería pueden considerarse un atentado contra la tradición jurídica y la concepción del derecho vigente en la edad media: el procedimiento privaba a los acusados del derecho de defensa; cualquier calumnia era tomada en consideración, sin necesidad de que el acusador presentase pruebas; los acusados eran sometidos a la tortura hasta que confesaban; y si no hacían confesiones, era porque "habían sido auxiliados por el demonio". En pocas palabras: las personas acu-

sadas de brujería no tenían salvación. Además, el tormento forzaba a los acusados a denunciar a sus cómplices, con lo que los procesos siempre implicaban a personas tan inocentes como los acusados que, sometidos a tortura, los denunciaban.³

Por el otro lado, el *Martillo* consolida la imagen de la "bruja". Uno de los detalles más interesantes de la concepción que los inquisidores forjaron sobre la brujería fue la idea de que las brujas se reunían en algunas noches en los bosques o páramos aislados, y celebraban rituales infames, durante los cuales se hacía burla y profanación de todos y cada uno de los rituales del dogma cristiano, al pronunciar las palabras sagradas "al revés", o al realizar los gestos de los ritos de manera distorsionada. De esta manera se inventó el "aquejarre", a donde las brujas llegaban volando sobre escobas, después de haberse untado el cuerpo con ungüentos cuyas fórmulas secretas incluían pedazos de cadáveres.

Los juicios por brujería y los manuales de los inquisidores dieron por hecho que las brujas podían volar, convertirse en animales, actuar a distancia sobre las personas y sobre las cosas, y preparar sustancias mágicas cuyo poder podía ser usado por quienes las poseyeran. También creyeron que las brujas tenían comunicación con el demonio, asesinaban a los niños, y provocaban tormentas, sequías, incendios e inundaciones. Y sin embargo, para mucha gente con sentido común, aun entonces la persecución era un sinsentido:

Los procesos por brujería se multiplicaban a pesar de que los pueblos eran capaces de discernir lo absurdo de las teorías pregonadas contra las brujas, tanto más cuanto que, en los lugares donde se incoaban los procesos, cualquiera podía atestiguar que las elucubraciones sobre el poder de Satanás y sus brujas eran puras fantasías (Baschwitz, 1968:109).

³Es importante señalar también una de las peculiaridades de los procesos: "el abuso en el embargo de los bienes y riquezas de los denunciados, considerados a priori como culpables [...] dado que, con el constante aumento del número de herejes detenidos, se iban incrementando los recursos materiales de la Inquisición, ésta no tardó en llegar a una independencia económica completa" (Baschwitz, 1968:101).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barthes, Roland, *Elementos de Semiología*, Editorial Alberto Corazón, Madrid, 1971.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, Editorial Siglo XXI, México, 1980.
- Barthes, Roland, A.J. Greimas, Umberto Eco, et al., *Análisis estructural del relato*, Editorial Premiá, México, 1982, 2da ed.
- Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*, Editorial Premiá, México, 1982, 2da ed.
- Baschwitz, Kurt, *Brujas y procesos de brujería*, Luis de Caralt, Barcelona, 1968.
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, Editorial Siglo XXI, México, 1971.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 1985.
- Bremond, Claude, "La lógica de los posibles narrativos", en Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*, Editorial Premiá, México, 1982, 2da ed.
- Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, 3a ed.
- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica, introducción a una filosofía de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1945.
- Cassirer, Ernst, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Detienne, Marcel, *La invención de la mitología*, Ediciones Península, Barcelona, 1985.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Editorial Taurus, Madrid, 1982.

- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1971.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Guadarrama/Punto-Omega, Barcelona, 1979.
- Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Editorial Taurus, Madrid, 1979.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno, arquetipos y repetición*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1982, 4a ed.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Editorial Labor, Barcelona, 1981, 4a ed.
- Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1966.
- Freud, Sigmund, "Inhibición, síntoma y angustia", en *El yo y el ello*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- Freud, Sigmund, "The Theme of the Three Caskets", en *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, The Hogart Press y The Institute of Psycho-Analysis, 1958, vol. XI, pp. 289-301.
- Frye, Northrop, *Myth and Metaphor*, University Press of Virginia, Londres y Charlottesville, 1990.
- Frye, Northrop, *The Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1957.
- García Gual, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- Grant, Michael, *Myths of the Greeks and Romans*, The World Publishing Company, Cleveland y Nueva York, 1962.
- Graves, Robert, *The Greek Myths*, vols. 1 y 2, Penguin Books, Nueva York, 1960.
- Graves, Robert, *The White Goddess*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1966.
- Greimas, A.J. *Semántica estructural, investigación metodológica*, Editorial Gredos, Madrid, 1971.

- Greimas, A.J., "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*, Editorial Premiá, México, 1982, 2da ed.
- Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Presses Universitaires de France, París, 1951.
- Gubern, Roman, *Mensajes icónicos de la cultura de masas*, Editorial Lumen, Barcelona, 1974.
- Hocart, Arthur M., *Mito, ritual y costumbre, ensayos heterodoxos*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1975.
- Janeway, Elizabeth, *El lugar de la mujer en el mundo del hombre, un estudio de mitología social*, Editorial Extemporáneos, México, 1973.
- Kolakowski, Leszek, *La presencia del mito*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1975.
- Lévi-Strauss, Claude, "The structural study of myth", en Thomas Albert Sebeok, ed., *Myth, A Symposium*, Indiana University Press, Bloomington y Londres, 1965.
- Liszka, James Jacob, *The semiotic of myth, A Critical Study of the Symbol*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1989.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Metz, Christian, "La gran sintagmática del film narrativo", en Barthes et al., *Análisis estructural del relato*, Editorial Premiá, México, 1982.
- Morey, Miguel, *Los presocráticos (del mito al logos)*, Editorial Montesinos, Barcelona, 1981.
- Morris, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Editorial Paidós, Barcelona, 1985.
- Ong, Walter J., *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Ortiz-Osés, Andrés, *Mundo, hombre y lenguaje crítico*, Editorial Sígueme, Salamanca, 1976.

- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1977, 3a ed.
- Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, Editorial Siglo XXI, México, 1978, 4a ed.
- Rachlin, Howard, *Introducción al conductismo moderno*, Editorial Debate, Madrid, 1977.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1976, 15a ed.
- Singer, Isaac Bashevis, *Enemies, A Love Story*, New American Library, Nueva York, 1969.
- Todorov, Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1975.
- Updike, John, *The Witches of Eastwick*, Fawcett Crest, Nueva York, 1989, 22a ed.
- Vernant, Jean Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Editorial Ariel, Barcelona, 1975.
- Watson, J.B., *El conductismo*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1976.
- Wind, Edgar, *Los misterios paganos del renacimiento*, Barral Editores, Barcelona, 1972.

Índice general

INTRODUCCIÓN	ix
PLANTEAMIENTO GENERAL	1
¡A desmitificar!	2
El lugar del mito	8
Los mitos en los medios	15
ENFOQUE TEÓRICO-METODOLÓGICO	17
Una nota	17
Definición	18
Estructura del relato/estructura del mito	19
Vladimir Propp y la morfología del cuento maravilloso	21
De la noción de arbitrariedad	25
Niveles de descripción	28
Barthes y la fundación de la semiología	29
Greimas y el análisis actancial	30
Bremond y la lógica de los posibles narrativos	32
Liszka y los procesos de transvaloración	34
Lévi-Strauss y el análisis del mito	36
Perspectiva de conjunto	38
MODELO DE ANÁLISIS	39
Mundos literarios—mundos míticos	40
Posibilidades narrativas	43
El <i>mythos</i> de la primavera: comedia	44
El <i>mythos</i> del verano: romance	45
El <i>mythos</i> del otoño: tragedia	46
El <i>mythos</i> del invierno: parodia	47

NIVEL SINTÁCTICO	49
A propósito de la adaptación	49
Análisis distribucional	53
Acerca de la transcripción	56
El tipo sintagmático	57
Sobre los diálogos	59
Sobre los escenarios	59
Sobre los personajes	60
LAS BRUJAS DE EASTWICK	63
Ficha técnica	63
Sinopsis	63
Nivel distribucional	64
Descripción de los escenarios	77
Esquema de las características de los personajes	79
ENEMIGOS, UNA HISTORIA DE AMOR	83
Ficha técnica	83
Sinopsis	83
Nivel distribucional	85
Descripción de los escenarios	102
Esquema de las características de los personajes	103
MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS	107
Ficha técnica	107
Sinopsis	108
Nivel distribucional	109
Descripción de los escenarios	123
Esquema de las características de los personajes	124
OPERACIONES INTEGRATIVAS	127
El nivel de las funciones	127
El filósofo	129
Las brujas de Eastwick	130
Enemigos, una historia de amor	131
Mujeres al borde de un ataque de nervios	132

El nivel actancial	133
El inventario de los actantes	135
Los enunciados narrativos	139
Una nota sobre los personajes masculinos	144
NIVEL SEMÁTICO	149
El movimiento del sentido	151
Los mecanismos del desplazamiento	154
El tema de los tres cofrecillos	157
Poner en contexto	159
Las Gracias en la filosofía neo-platónica	159
Las deidades triples en la mitología	161
La contienda de la vida tripartita	165
El Juicio de Paris	166
Un ensayo de interpretación	169
APÉNDICE I: EL FILÓSOFO	173
APÉNDICE II: MUNDOS DE BRUJAS	179
BIBLIOGRAFÍA CITADA	183
ÍNDICE DE CUADROS:	
Cuadro 1. Las brujas de Eastwick	136
Cuadro 2. Enemigos, una historia de amor	137
Cuadro 3. Mujeres al borde de un ataque de nervios	138
Cuadro 4. Los hombres	147
Cuadro 5. El filósofo	177