

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El paciente inglés

Autor/es:

Ferris Carrillo, María José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1997). El paciente inglés. Banda aparte. (8):89-92.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42238>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



que hace funcionar esta emoción? ¿Por qué funciona así? No sé, pero, sin duda, es el encuadre, la lentitud; miras, miras... y o bien aceptas y te dejas llevar como por una ola, o bien te pones tan tenso que hay una especie de energía que se crea.” La radical mirada de Chantal Akerman en aquellos años era la de una *extraña* en el *paraíso*.

Veinte años después, el primer plano de **Romance en Nueva York** nos muestra, nuevamente, una vista de unos rascacielos de la misma ciudad. Pero la mirada de su autora parece haber sufrido un cambio sustancial.

Ahora, no miramos Nueva York con los ojos *extraños* de los años '70. No renunciamos a hilvanar una historia. Y para colmo esta historia reúne, en su planteamiento argumental, todos los tópicos que cómo género recogía una comedia norteamericana en su época dorada.

¿Qué es lo que ha llevado a la realizadora belga hacer una película de estas características, dos años después de haber filmado un filme tan *distinto* al que nos ocupa como **Del Este**?

“...el cine dominante funciona de manera que eres arrastrado a pesar tuyo. Aquí si eres arrastrado es porque quieres, eres tú quien elige los planos, las imágenes. La elección se hace de una forma diferente y la emoción no se consume en el interior de la imagen, todo ello por medio de un trabajo sobre la imagen y sobre el plano, trabajo muy parecido al proceso de abstracción, eliminas lo anecdótico esencializando el contenido de la imagen y, al mismo tiempo, la imagen es muy particular y tú mismo te sientes muy implicado.” Estas declaraciones de Chantal Akerman sobre su filme **Los encuentros de Anna** (*Les rendez-vous d'Anna*, 1978), curiosamente podrían aplicarse, casi en su totalidad a **Romance en Nueva York**.

Nos encontramos ante un filme que mantiene una estructura argumental que *arrastra* al especta-

dor por los vericuetos que plantea la historia, pero al mismo tiempo sus imágenes destilan un claro distanciamiento, y ello es lo que produce cierta *extrañeza* al espectador habituado a dejarse llevar por el acontecer narrativo. Existe un trabajo sobre el plano, que si bien no llega a la abstracción que se refería Akerman al hablar de **Los encuentros de Anna**, sí “eliminan lo anecdótico esencializando el contenido de la imagen”. Al terminar la proyección queda la sensación de haber asistido a un *vaciamiento* del género. A un trabajo sistemático para eliminar lo superfluo, y dejarnos, desnudo, el esqueleto de un código.

Su autora ha calificado la película, refiriéndose a sus personajes, como una comedia sobre dos “peces fuera del agua”, término que igualmente podría ser aplicado a ella misma y su trabajo en este filme, ya que se encuentra fuera de su *medio natural*. Si en **Noticias de casa** la protagonista volvía al hogar después de no poder ubicar su mirada en el *paraíso*, en **Un romance en Nueva York**, la protagonista no sólo consigue *acomodarse* en él, sino que sabe aprovecharse del equívoco, característico de toda buena comedia y volver a casa *enamorada*.

Un romance en Nueva York engendra una escritura que, como diría José Ángel Valente “... es lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción”.

NOTAS

1. Entrevista con Chantal Akerman. **Contracampo** nº 20. Marzo, 1981. Pág. 57.
2. Idem. Pág. 57.
3. Idem. Pág. 55-56.
4. Valente, José Ángel. **Notas de un simulador**. Ediciones de la Palma, Madrid, 1997.

EL PACIENTE INGLÉS

(*The English Patient*. Anthony Minghella. USA. 1996) / María José Ferris Carrillo

Las llamas de la narración

“La muerte significa estar en tercera persona”
Michael Ondaatje

I. El sentido de la muerte/La muerte del sentido.

No hay discurso más difícil de articular que el que versa sobre la muerte. No hay posibilidad de

realizar una suerte de construcción (de sistema, de método) que afiance la dimensión fortuita de ese lugar de azar y le dé un sentido, ya que todo lo referente a él se nos presenta como ignoto y nos está vedado.

Y, sin embargo, ha habido un espacio en el que, tradicionalmente, la muerte ha sido suscepti-

ble de ser convocada y organizada: el relato. Según Walter Benjamin¹, habría una conexión entre relato y muerte, ya que el primero se formalizaría tomando como base a la segunda para después borrarla y revestirla de forma narrativa. El relato ha sido, pues, el soporte simbólico de la civilización y las formas narrativas se han encarnado en los mitos para saldar el vértigo ciego de los seres humanos ante su origen, su destino y su identidad (quién somos, adónde vamos, de dónde venimos).

Pero si la simbólica clásica tiene su anclaje en el relato, las voces que, desde hace décadas, preconizaban el advenimiento de la era postmoderna, consideraban como uno de los pilares fundamentales de la misma, la muerte del relato. En ausencia de un sistema globalizador general, el sentido es suspendido y no hay lugar para modelos canónicos. Surge la pluralidad y la fragmentación. Se han desechado por inoperantes los discursos religiosos, filosóficos y míticos. Los metarrelatos ya no poseen, como antaño, la legitimidad para dar sentido al mundo.

El cine, en tanto fenómeno socio-cultural y artístico, ha sido receptivo a estos cambios. Si trazásemos una sucinta historia del cine tomando como puntos de inflexión los diversos usos que se han hecho, representativamente, del relato y de la imagen, podríamos llegar a la siguiente conclusión: el cine, en cien años, ha dado una vuelta que le ha permitido partir y regresar al mismo punto de origen. Parte de la espectacularización radical de los primeros tiempos, en que las "imágenes en movimiento" eran equiparables al monstruo de la barraca de feria, y estaban al servicio de la más pura pulsión escópica. Pasa, posteriormente, a asentarse en una base narrativa, formalizándose, así, sobre la simbología del relato. El cine ya no será, entonces, una máquina de mostrar ("monstruo" significa lo que es digno de ser exhibido) sino un medio para contar, para relatar. De la imagen a la palabra, de lo imaginario a lo lingüístico. Pero hay una fase siguiente en la que se produce una desintegración de la urdimbre narrativa y el vértigo de la imagen se enseñoorea de los filmes. Y en este punto, en el tributo frenético ofrendado al imaginario estábamos cien años después de la teratología circense. La vuelta a los orígenes no pasa necesariamente por la pureza.

Sin embargo, es interesante comprobar que los textos filmicos que, hoy día, pueden considerarse como destacables son, justamente, aquellos que se han hecho eco de la crisis que se había gestado en el campo de la representación en torno al debate

relato-imagen. Efectivamente, saturado ya el ojo voraz, era necesario volver la vista, hastiada del "mostrar", hacia el espacio comfortable, acolchado del relato, y hacer de éste un lugar de configuración para el discurso filmico, para el "contar".

Podríamos, pues, situar **El paciente inglés** (*The English Patient*, 1996) en una tierra fronteriza entre clasicismo y postmodernidad en la que se dirime la pugna entre vigencia del relato y festín de la imagen. Así, toma, tal y como apuntábamos en líneas superiores, de la construcción del relato clásico, la muerte como punto de partida de la narrativización. Además, se adscribe a la postmodernidad al optar por una forma discursiva fragmentada, que rompe con cualquier pretensión de hilazón lineal, surgiendo, de este modo, la disgregación, la deconstrucción de la historia relatada.

II. El espacio de la herida/El paisaje de un rostro.

Del texto de Benjamin anteriormente citado, puede extraerse la siguiente idea: la muerte es la base de todo lo que el narrador puede relatar y es ella la que le presta autoridad. "*La muerte confiere al relato su genuina y más dramática dimensión antropológica y el moribundo sería la silueta sobre la cual toma forma ideal un relato.*"². No podemos dejar de establecer una serie de concomitancias entre el relato como lugar de representación de la muerte, la figura citada del narrador y el filme que nos ocupa.

En efecto, el personaje del conde Laszlo de Almásy, ese paciente supuestamente británico, es equiparable al narrador-moribundo que relata su propia vida que es, a su vez, la película que estamos viendo. Pero un narrador competente añadirá a su misma experiencia las de otros seres. Así, el relato-vida de Almásy se une al relato de Hana, que incorpora los relatos de Kip y Caravaggio, de todos estos personajes heridos física y psicológicamente. No hay gradación de importancia en estos textos, pero sí se observa una distinta textura. El relato de Hana, el de Kip y el de Caravaggio están en proceso y tienden hacia la proyección futura. El único relato que se presenta como legitimador de sentido es el de Almásy, porque lo traza desde un lugar dolorosamente privilegiado: desde el espacio de la herida y la muerte.

"*Sólo quien ha sufrido, quien ha perdido, experimenta la necesidad de contarse.*"³. Almásy, desde su presente radical de agonía y amnesia, debe proceder a una operación de evocación y evacuación, de vaciamiento, recuperación y recuento (piénsese el significado oculto que hay en "re-cuento").

ante esta operación mnemotécnica dis- el enfermo terminal podrá ordenar el de su relato vital y encontrar, así, una simbólica que dé sentido a su existencia. Sin o, tal y como aseveró el psicoanálisis, la ura del inconsciente es fragmentaria y la ia funciona por selección. De este modo, la acción del "memento mori" de este persona- ará, necesariamente, por una construcción umpida, quebrada, segmentada.

os títulos de crédito iniciales componen una osecuencia que nos proporciona temprana mación de la futura forma estructural del e. Una mano diestra traza paulatinamente un ño negro que terminará revelándose como una ara humana: un nadador. Así funciona la urdim- : de la memoria, mediante un desvelamiento ogresivo de capas (de trazos, de pinceladas) ya lectura global y completa sólo podrá reali- urse retrospectivamente, cuando el relato esté oncluido. Así se realiza también la construcción ie la película, sirviéndose de flash-backs que van orporcionando información de manera mesurada. Cuando se hayan reorganizado las líneas maestras, el diseño estará finalizado, todas las teselas del mosaico memorial encontrarán su lugar, el narra- dor se habrá extinguido entre las llamas de su relato⁴, y el filme llegará a su conclusión.

El personaje de Almásy posee una dimensión metalingüística de cariz trágico. Aquel cuyo desti- no parecía ser el de los héroes, termina literal- mente postrado, relatándose a sí mismo. En este sentido, el conde es una suerte de moderno Herodoto que, testigo de su devenir y del de sus contemporáneos, acabará erigiéndose historiador de una época pasada que, como él mismo, está en proceso hacia el ocaso.

Laszlo es, además, la encarnación viva del dis- curso fragmentario de la memoria: es un hombre roto en un cuerpo lacerado. Su rostro devastado es correlato ("co-relato", otro significado travieso) del paisaje estragado de su pasado. Esta herida abierta que es su faz recibió la luz del desierto, fue sometida a las llamas metafóricas de la pasión amorosa y acabó, como si fuera el castigo sádico de un dios vengador, calcinado por el fuego real. Ahora, esa "vasta algarabía de líneas" que es "la imagen de su cara" está a punto de descubrir, "en el preciso instante de su muerte"⁵, que contiene, como cualquier vida, como todas las vidas, el uni- verso entero.

III. El cuerpo de la escritura/El legado de la memoria.

Si la evolución de la degradación de un rostro puede seguirse como si se tratara del "desarrollo de una lectura"⁶, encontraríamos en el personaje de Hana la lectora activa de la historia que Almásy convoca desde su piel resquebrajada. Y es que el paciente, además del narrador oral que habla a la enfermera oyente, es un libro que se lee a sí mismo, un libro en que las grietas corporales remiten a las líneas de escritura.

Y esta equiparación está justificada si conside- ramos el peso que ciertos objetos tienen en el filme. Los nueve libros de la Historia de Herodoto comienza siendo un simple objeto dentro del desa- rrollo de la diégesis, para acabar elevándose a la categoría de símbolo. En su primera aparición, carece de significado para el/la espectador/a (es rescatado, junto al superviviente de un accidente aéreo, por las tribus del desierto). Posteriormente, y ya en el monasterio, el paciente, al intentar cogerlo, ocasiona su caída: el libro se abre, caen otros objetos que también adquirirán ulterior sentido (las postales, el gorro navideño). El libro propicia la postura de Hana como lectora y provoca la primera rememoración en forma de *flash-back*.

Además de la correlación cuerpo-libro, hay otro paralelismo entre cuerpo y mapa. No en vano, Almásy es un geógrafo, un diseñador de mapas, alguien que da nombre a lugares desconocidos que descubre. Así como halla y denomina "la Gruta de los Nadadores", rastrea el cuerpo de su amada, Katharine. El cuerpo deseado es otra orografía a explorar, un territorio para nombrar, un paisaje a descifrar. Esta idea encuentra su máxima expresi- ón en los planos oníricos inciales en los que se amalgaman y fusionan las dunas del desierto, el cuerpo amado y la geografía del rostro.

Almásy, como investigador apasionado, se obsesiona con un punto de la anatomía de Katharine y sentirá que lo posee (él, que abomina- ba de la posesión) cuando es capaz de designarlo. En esa "escotadura supraternal" o "bósforo de Almásy" cobra plena (y trágica) significación otro de los objetos-fetiché del filme: el dedal. Este col- gante, en primer lugar, es recuperado entre los res- tos del avión siniestrado, junto al libro. Permite, así, establecer una ecuación caracteriológica: libro=Almásy; dedal=Katharine. En un segundo momento, es la prenda que el amante entrega a la amada tras el encuentro carnal. Y, en una de las escenas más emocionalmente intensas del filme, sirve para saldar el sentimiento mutuo y aclarar el malentendido entre los enamorados. Laszlo porta el cuerpo herido de Katharine y lo descubre en su cuello, confirmando (ahora ya inútilmente) la leal-

tad de ella: "Lo llevo, siempre lo he llevado: siempre te he querido". Y será, precisamente, el contenido de ese dedal el que se derrame en esa cavidad de la mujer, en ese punto ciego del desco del hombre. Y se vierte sobre un cuerpo inerte. El azafrán del dedal es la premonición del destino: cenizas. Pero antes servirá como afeite o ungüento para la unción de Katharine como difunta, en un particular rito funerario. Laszlo la quiere bella en el viaje que van a emprender juntos en ese avión que, en los planos iniciales del filme, parece suspendido en un lugar y un tiempo míticos, irreales, atemporales como los relatos de pasión y muerte.

Y, en definitiva, esta historia es un relato de corte clásico en que el héroe fracasa en la tarea encomendada al no ser capaz de sustentar la promesa que hizo a la amada. No puede volver a tiempo para salvarla. Su mismo sentimiento amoroso es el que genera el conflicto (el adulterio, la desconfianza mutua, su ruptura, el recelo y suicidio de Geoffrey Clifton) y es el nombre del conde el que desencadenará la tragedia final ("Fue por mi culpa. Por amarte. Por tener el nombre equivocado"). En un mundo en proceso de descomposición, los últimos aventureros están condenados a la desaparición. Los mapas sirven ahora para señalar fronteras que provocan guerras.

Sin embargo, la historia de estos hombres y mujeres de arena no está destinada a perderse, gracias a las acciones del resto de los personajes. Caravaggio, desde la impotencia de su propia mutilación, inicia una operación que busca la venganza y acaba en la catarsis: encuentra su posición al ayudar al recuento de Almásy (es su "ayudante de investigación"). Por su parte, Hana, que actualiza el pasado desde su instancia lectora, acabará atrapada en los pliegues de esa lectura que es, al unísono, el libro de Herodoto y el texto vital del paciente. Y esto se percibe claramente en la secuencia en que Lászlo queda prendado de la voz de Katharine relatando un pasaje de Herodoto (Candulo y su reina), una pequeña anécdota que es una prolepsis y contiene la cifra secreta trágica de su propio destino.

Las voces de la enfermera y de la amada se confundirán (fundirse "con") en la mente del conde, en las imágenes y en los oídos del espectador. Y es que Hana, por su condición de receptora privilegiada, se equipara al público del filme; así como Almásy, en tanto narrador y enunciador, emularía la figura del director cinematográfico.

Y podemos establecer estos juegos casi espectaculares porque todo el filme se articula alrededor de las resonancias. La historia del deseo del explo-

rador y Katharine tiene su paralelismo con la de Kip (trasunto del enfermo, otro creyente en causas perdidas, último de los románticos) y Hana. Hay una serie de rimas simbólicas entre ambas: las pinturas de la Gruta y los frescos de la capilla, homenaje de amor de los hombres a sus mujeres. También encontramos rimas visuales que puntúan toda la película: los montículos del desierto y las sábanas del paciente; la comitiva que acompaña al enfermo a recibir el bautismo de la lluvia y la de los soldados festejando el fin de la guerra; la mano de Katharine sobre el cristal de la ventanilla que, traspasando la muerte, llega a acariciar la cara de Almásy ahora herido... Y, por último, percibimos consonancias rítmicas: los *raccords* que provocan los *flash-backs* son sonoros (las botellas del hombre-medicina; la piedra de la rayuela; las canciones de la gramola; los motores de los vehículos).

Y toda esta amalgama de textos que, en el momento de su conclusión, quedará bellamente ensamblada (el filme, en este sentido, es leal a la estructura por estratos de la novela de Michael Ondaatje) será lo que recoja Hana para poder afrontar su propia experiencia próxima. La enfermera es la depositaria del legado: ha ayudado a Almásy a narrarse y le asiste cuando hay que poner el punto final. Se lleva el libro y, con él, la garantía de la memoria y el optimismo ante el porvenir. El último vuelo de Almásy y Katharine es paralelo a la primera salida al exterior de la renovada Hana. En su rostro, interiormente herido, hay todavía espacio para que se tracen otras líneas: las del futuro. La faz de Hana es un texto inconcluso que camina, entre la luz cegadora y cálida del sol, hacia ese "abismo blanco del tiempo venidero" que es el resto de su vida.

NOTAS

1. Benjamin, Walter. *El narrador: consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov* en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1991.
2. Sánchez-Biosca, Vicente. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995. Pág.96.
3. Beauvoir, Simone de. *La mujer rota*. Losada, 1970.
4. Benjamin, op. cit. nota 1: "El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida."
5. Borges, Jorge Luis. *La suma* en *Los conjurados*. Madrid, Alianza Tres, 1985.
6. Duras, Marguerite. *El amante*. Barcelona, Tusquets-Andanzas, 1987.