

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
THE SECRET OF ROAN INISH

Autor/es:  
Pau Rovira

Citar como:  
Pau Rovira (1999). THE SECRET OF ROAN INISH. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42370>

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:



# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
THE SECRET OF ROAN INISH

Autor/es:  
Pau Rovira

Citar como:  
Pau Rovira (1999). THE SECRET OF ROAN INISH. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42370>

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:



T

# HE SECRET OF ROAN INISH (EL SECRETO DE LA ISLA DE LAS FOCAS), JOHN SAYLES, 1995

PAU ROVIRA

*"...la bellotera a mi bellotes, jo bello-  
tes a la bacona; la bacona a mi cansalada,  
jo cansalada al ferrer; el ferrer a mi corbella,  
jo corbella al bancal; el bancal a mi herba,  
jo herba a la vaca; la vaca a mi llet, jo llet a  
la mare; la mare a mi pa, jo pa al gosset i el  
gosset em torna el xiulitet!"*

(Fragmento de un cuento de tradi-  
ción oral: de la memoria de  
Vicent Rovira a la mía)

## OLD WIVES' TALES

"(...) el arte primordial es el narrati-  
vo, porque para poder ser, los humanos nos  
tenemos previamente que contar. La identi-  
dad no es más que el relato que nos hace-  
mos de nosotros mismos." <sup>1</sup>

A través de los siglos (si no mile-  
nios), los cuentos, al ser reiterados una  
y otra vez, se han ido refinando y han  
sido capaces de transmitir el sentido de  
lo evidente pero también de lo oculto.  
Considerados bajo el prisma del psicoa-  
nálisis, los cuentos aportan información  
al consciente, preconsciente e incon-  
sciente. Al referirse a problemas univer-  
sales, especialmente a aquellos que  
pueden preocupar a la mente infantil,  
muchas de estas historias hablan del yo  
en formación y estimulan su desarrollo,  
mientras que, al mismo tiempo, liberan  
al preconsciente y al inconsciente de  
sus pulsiones: "A medida que las histo-  
rias se van descifrando, dan crédito  
consciente y cuerpo a las pulsiones del  
ello y muestran los distintos modos de  
satisfacerlas, de acuerdo con las exi-



Ilustración: Gustave Doré

1. Montero, Rosa, *La hija del Canibal*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p.17.



Capucita roja, Charles Perrault. Ilustración: Gustave Doré

*gencias del yo y del superyo*"<sup>2</sup>. Así pues, el cuento sirve de ayuda a la hora de construirse unas estructuras mentales relativas a las relaciones interpersonales, a los papeles sociales y a los modelos de comportamiento. Parece indudable el valor socializador del mismo puesto que, al reflejar algunos de los valores y modelos dominantes de la cultura en la que surge, puede ayudar durante la infancia a responder a una serie de interrogantes urgentes acerca de la identidad personal y social. Sin embargo, también es cierto que los cuentos tienen la capacidad de poder dirigirse a todos los niveles de la personalidad humana y pueden expresarse de un modo que alcance la mente no educada de la infancia pero también a la sofisticada mente adulta. Así ocurrió durante un largo periodo de la Historia.

La cultura occidental moderna ha relegado el cuento al ámbito de lo infantil, privándolo oficialmente de su antiguo público de adultos, de hecho, durante siglos el cuento fue una forma de entretenimiento y aprendizaje cultivada por la sociedad de los adultos de todas las clases sociales y en todos los contextos culturales y, así, cuentos populares pero también mitos, leyendas, fábulas y todos los géneros de la tradición oral, hervían juntos en el caldero del Gran Relato y habitaban en el país de la Memoria. Los relatos (en cualquiera de sus formas) simbolizaban el significado de la vida (el bagaje que produce la experiencia) para los miembros de una comunidad. No eran, por aquel entonces, expresión del pensamiento racional, tal y como lo entienden los sistemas especulativos de la ciencia empírico-matemática sino que, como grandes embaucadores, tenían la

capacidad de moverse en el terreno de la equívocidad pantanosa entre lo objetivo y lo subjetivo, la convención y la naturalidad, la individualidad y la colectividad. Armaban y daban cuerpo a todos esos elementos que con la modernidad quedaron desperdigados en las ciencias, la literatura, el arte o las religiones vigentes.

En una cultura oral, las narraciones son uno de los pocos modos de vida que la sociedad tiene a disposición para representarse a sí misma y para extraer un sentido del mundo. Es durante los siglos XVII y XVIII cuando el espíritu de la Razón comienza a aletear sobre las aguas turbias del Relato y, gracias a ella, se inicia un "razonable" proceso de transformación del sistema simbólico de la cultura europea. Esta transformación involucra preferentemente a las clases más elevadas y supone una ruptura con la tradición, una imposibilidad de reconocerse en el propio pasado que es puesto como objeto al que comprender en su propia extrañeza y al que rechazar en cuanto residuo de la precedente imperfección: se duda del sistema de creencias (relatos) que hasta ahora había sido presupuesto como obvio. Paralelamente surge un cambio de actitud respecto a la literatura popular que supone el abandono de la ficción del *romance* en manos de los niños de las clases altas y los adultos de las clases populares. De esta inflexión derivará el advenimiento de la novela en cuanto única forma literaria dotada de "dignidad artística" y del consenso de la Cultura Oficial.

2. Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1990, p.13.



## ROAN INISH: LA REIVINDICACIÓN DE LO PRETÉRITO E IMPERFECTO

*El secreto de la isla de las focas* (*The secret of Roan Inish*, USA, 1995) es un filme basado en la novela *Secret of the Ron Mor Skerry* de Rosalie K. Fry, inspirada a su vez en una leyenda celta de transmisión oral. Así pues, desde el planteamiento mismo del relato Sayles, su realizador, recupera la figura del/la artista de la tradición oral cuya tarea, lejos de revestirse de la dignidad creadora, más bien se limita a recrear el patrimonio de fórmulas y *topoi* que la tradición pone a su disposición. De esta forma Sayles no es ya el "Autor" sino tan sólo el instrumento a través del cual la tradición asume forma tangible como *performance*. Precisamente porque el cuento pertenece al patrimonio cultural colectivo es legítimo usarlo, es decir, adaptarlo a las propias experiencias y manipularlo al reescribirlo con imágenes o con palabras. Pues bien, desde esta perspectiva Sayles aborda con la mirada del etnólogo la historia de Fiona, una niña irlandesa que, tras la muerte de su madre, se ve obligada a regresar a casa de sus abuelos.

Tras un breve viaje inicial en el que la niña rememora su pasado más reciente (la muerte de la madre y su pérdida de referentes en un mundo gestionado por adultos, plasmado visualmente por la utilización de una planificación remarcadamente contrapicada), Fiona es recibida por el abuelo bajo la mirada atenta de las gaviotas y de una foca. En el primer contacto con su nuevo entorno familiar recibe información acerca de Roan Inish, la Arcadia, la isla donde en otro tiempo vivió con la familia de la que ahora se encuentra desposeída. Sayles, heredero de esta historia y nuevo narrador de la misma, plantea una de las metáforas visuales más bellas del filme a nuestro parecer: en plano medio aparece Fiona iluminada por una luz que proviene de una ventana entreabierta, dirigiendo su mirada hacia el lugar que señala la mano del abuelo, uno de los múltiples narradores que harán acto de presencia en este relato. Nos encontramos, de esta forma, ante la plasmación plástica de la figura del narrador, ese que nos conduce hacia la luz a través de los entresijos del relato. La magia de la historia está, pues, servida y junto a Fiona nos disponemos a dejarnos guiar por ella sin "apartarnos del sendero" marcado por Sayles.

A esta secuencia le sucede otra en la que se hace especial hincapié en mostrar todos los ingredientes de la escenografía idónea para el cuento: mientras cae la noche la abuela Tess cose, el abuelo Hugh

enciende su pipa y Fiona se dispone a escuchar, a recibir en herencia, la historia de sus orígenes a través de la rememoración por la palabra. Tal y como propone W. Benjamin en su texto acerca de la figura del narrador, es el recuerdo el que establece la cadena de una tradición que mantiene de generación en generación lo sucedido<sup>3</sup>: "El mar nos da y el mar nos quita -dice el abuelo-, esto le sucedió al padre del padre de mi padre..." Con esta fórmula que nos recuerda el comienzo de tantos y tantos cuentos, se inicia el relato de la experiencia, ese que corriendo de boca en boca se ha constituido como la fuente en la que han bebido todos los narradores y narradoras. Accedemos, así, a la historia de Sean Michael, el primero de los Coneelly que llegó a las islas. Con ello Sayles abre el primero de los metarrelatos que pueblan este filme: "A mí me interesa no sólo la manera en que las personas utilizan las historias sino también encontrar la manera de integrar distintos relatos dentro de una misma historia."<sup>4</sup>

Efectivamente, son múltiples los relatos que vertebran este filme. Por un lado, encontramos los que Fiona escucha de



*El pequeño Polzet*, Charles Perrault. Ilustración: Gustave Doré

3. Benjamin, Walter, "El Narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, p.202.

4. Fragmento de la entrevista a John Sayles emitida por *Canal Plus* antes del pase de esta película.



El pequeño Poucet, Charles Perrault. Ilustración: Gustave Doré

boca del abuelo Hugh y que hacen referencia a la llegada de los Coneelly a las islas (historia de Sean Michael) y al abandono de la Arcadía familiar (que tiene como consecuencia la desaparición de Jaimie). El material con el que se construyen estas historias es la "vida vivida" y los ritos que sirvieron para instituir la comunidad. También encontramos la historia narrada por Tadhg, el loco, para quien no resulta problemático recurrir a la mitología a la hora de explicar a Fiona la historia de la familia: aparece así el mito de la *selkie* (ser mítico celta, mitad humano, mitad foca, emparentado a su vez con las también míticas sirenas) como la estirpe de donde descienden "los oscuros", "la otra rama de la familia" tal y como afirma el mismo Tadhg. Tanto la una como las otras son plasmadas en el filme de forma muy similar: una voz en *off* en tercera persona enuncia las historias y da paso al encadenamiento de la serie de imágenes que las ilustran. De esta forma se suspende la linealidad del relato marco -la historia de Fiona- por la irrupción literal del pasado en el presente a través de dos vertientes: la etnológica y la mitológica.

Por otra parte encontramos la historia que Eamon narra a Fiona respecto al rey de las focas y la de la abuela Tess que hace referencia al noviazgo de sus padres. La diferencia respecto a las anteriores reside en que estos microrrelatos actúan como una especie de breves paréntesis en el relato marco ya que no interrumpen la acción principal. En ellas ha desaparecido el segundo narrador — Sayles — que, solapándose en las palabras, ilustraba las historias con imágenes. Pensamos que esto es así porque tanto las historias del abuelo Hugh como la de Tadhg actúan como motor de la acción del relato principal.

Por tratarse de la readaptación de un cuento, en estos microrrelatos se recurre a los dispositivos de la cuentística, tales como la indefinición espacio-temporal ("...hablaba un irlandés que sonaba más antiguo que el de los abuelos de sus abuelos"); la falta de caracterización de los personajes ("...una mujer de ojos oscuros y salvaje pelo negro" o bien "un hombre solo"); la hipérbole ("no había un fuego en Irlanda que pudiese devolverte el calor de la vida"); el uso de la tercera persona narrativa o el recurso a las formas estandarizadas tal y como hemos visto, pero sobre todo, cierta insistencia en hacer coexistir motivos sobrenaturales con elementos tomados de la vida cotidiana. Nos parece interesante detenernos, siquiera brevemente, en este último punto.

Mientras que en algunos relatos el mundo extraterrenal es rigurosamente distinto del mundo terrenal y el contacto entre ambos es fuente de estupor o incluso de terror, tanto para los personajes como para quien los escucha, en el cuento,

los elementos sobrenaturales son acogidos por unos y por otros sin la más mínima inquietud de ánimo (así ocurre con la protagonista de este filme a quien no asustan las historias que le cuentan sus mayores: "no se asusta fácilmente" -afirma Tadhg). Esta falta de asombro hace que lo sobrenatural no sea más problemático que lo que es cotidiano y familiar (como ocurre con la leyenda de la *selkie* y los Coneelly). Las reglas del juego del cuento prevén un lector o una lectora que acepte sin ningún malestar la pacífica coexistencia de lo natural y lo sobrenatural, su unidireccionalidad. En este sentido, nos parece útil mencionar la propuesta que hace Todorov<sup>5</sup> acerca de "lo fantástico" y las diferencias que establece con "lo maravilloso". Para este estudioso "lo fantástico" surge cuando en un mundo que es reconocido como el nuestro se verifica un acontecimiento sobrenatural. Al percibir este distanciamiento de la norma, el lector o la lectora (y a menudo también el mismo personaje narrador) vacila entre dos posibles soluciones: o encuentra una explicación a los hechos insólitos relatados en el texto (y, por tanto, las leyes de la realidad permanecen intactas), o bien se

5. Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.



ve obligado u obligada a admitir nuevas leyes naturales, en virtud de las cuales se pueda explicar el fenómeno. En este último caso, según Todorov, nos hallamos ante "lo maravilloso", es decir, un mundo armonioso donde todo es posible, tal y como sucede, por otra parte, en los microrrelatos que pueblan el filme que nos ocupa. Sin embargo, no ocurre lo mismo en el relato marco que los acoge.

Si bien es cierto que en el relato principal podemos rastrear lo que Propp define como funciones<sup>6</sup>, lo cual enraíza la historia de Fiona con los cuentos de tradición popular, también lo es que las relaciones que en él se establecen entre lo cotidiano y lo mágico nos permiten hablar más en términos de "realismo mágico" que de lo estrictamente "maravilloso". Hacia esta dirección apuntan todos los guiños que su narrador —Sayles— realiza al espectador o a la espectadora del filme y que tienen como consecuencia el encabalgamiento de los microrrelatos con el relato principal. De esta forma encontramos en éste último una serie de planos de las gaviotas y las focas que funcionan como contraplanos de la mirada de Fiona. Al anclar estos planos en la mirada de la niña, Sayles favorece el continuo paso de una dimensión a otra puesto que la incapacidad infantil de distinguir entre el yo y el mundo exterior (egocentrismo) y la consiguiente certidumbre de que todo elemento del mundo está dotado de voluntad propia (animismo) acercan la mentalidad infantil al pensamiento mágico. No resulta incoherente, entonces, que sea el extraño poder de la naturaleza (una tormenta) el que desencadene la ruptura del escepticismo, del rechazo categórico, que los adultos mostraban hacia la creencia de Fiona en la supervivencia de su hermano Jaimie.

Otro de los mecanismos a los que recurre Sayles para la contaminación de los espacios es el de la hipérbole (Tadhg es capaz de pescar con sus propias manos ante la mirada atenta de Fiona) o el de las fórmulas mágicas que son capaces de ahuyentar a los malos espíritus (la abuela Tess recita ante el fuego el siguiente conjuro tras haber tachado de supersticioso a Hugh por creer en la historia de Sean Michael: "Atizo este fuego como el Señor hace con nosotros: María a los pies y Brígida en la cabecera. Que los ocho ángeles más luminosos de la Ciudad de la Gracia protejan esta casa y a toda su gente hasta que llegue el día"). A veces el mecanismo es extremadamente sutil y consiste en la cita de cuentos de la tradición popular como ocurre cuando la abuela le ordena a Fiona que no se aleje del sendero. Asimismo Sayles recurre a la transmigración de los objetos de unos espacios a otros, de esta forma, la cuna de Jaimie aparece tanto en el relato de la *selkie* como en los sueños de Fiona, en la historia relatada por el abuelo o, finalmente, en el reencuentro con Jaimie.

Recurrir a estos mecanismos tiene como finalidad poder justificar la relación de los hechos cotidianos con la magia a través de la coherencia textual. Sayles establece una rima visual, una analogía, entre espacios y tiempos a través de la transmigración de los diferentes elementos de los unos a los otros. Con

ello se mantiene una actitud abierta en relación al referente espacio-temporal que significa la voluntad por parte de su narrador de conducirnos a una dimensión distinta del mundo real; una dimensión atemporal y atópica en la que caen las convenciones que regulan la vida cotidiana. En definitiva, esta capacidad de transmigración arremete contra el efecto de "razonable" realidad de muchos relatos. De esta forma adquiere pleno sentido la secuencia final en la que los personajes, venciendo definitivamente su escepticismo, creen en la "verdad" de Fiona y se sumergen, junto a quienes contemplamos el filme, en un mundo fantástico convocado desde la poesía y la naturaleza; un mundo donde no hay titubeos en participar de lo maravilloso y donde, de nuevo, se unen cuento, leyenda, fábula y mito para apelar a la necesidad de no olvidar el pasado y exorcizarlo por muy imperfecto que nos resulte.



Piel de asno, Charles Perrault. Ilustración: Gustave Doré

6. "Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en la intriga" (Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, fundamentos, 1974, p.33). Según la tesis de este autor, el número de funciones en un cuento es muy limitado y la acción de la mayoría de ellos se desarrolla en los límites de estas funciones aunque ello no implique que deban cumplirse todas en un mismo cuento. De esta forma, gran número de cuentos de la tradición popular parten de la carencia de alguien, hecho que convierte al héroe en un buscador, de ahí que el camino que sigue el relato sea el del héroe y su búsqueda; éste es transportado o conducido cerca del lugar donde se halla el objeto. Asimismo en multitud de cuentos aparece la figura del ayudante que se pone a disposición del héroe para ayudarle en su tarea. Y, finalmente, la carencia inicial es colmada con lo que la obtención del objeto buscado es el resultado inmediato de las tareas precedentes. A poco que nos detengamos en el relato que nos propone Sayles comprobaremos que no es difícil identificar en él cada una de estas funciones, de tal forma que Fiona, la heroína buscadora, finalmente puede reencontrarse con su hermano Jaimie.