

LA VOLUNTAD DE VALOR EN EL CINE DE ISABEL COIXET

María Donapetry

Balliol College

mdonapetry@yahoo.com

maria.donapetry@balliol.ox.ac.uk

RESUMEN: Se examinan aquí algunas de las actitudes y preocupaciones éticas del cine de Isabel Coixet. Se presta particular atención a los posibles significados del silencio en *La vida secreta de las palabras*, y a la transformación de la mirada masculina en el caso de *Elegy*. En ambas películas se considera que Coixet expresa sus ideas a través de las emociones como manera de alcanzar un tipo de conciencia que une los afectos y la ética.

PALABRAS CLAVE: Ética, emoción, silencio, mirada, desnudo.

Si hay un término que consistentemente describa el trabajo de Isabel Coixet es "independiente". La directora ha filmado la mayoría de sus películas fuera de España y sus intereses no parecen tener impulsos centripetos en absoluto ni geográfica, ni culturalmente, ni siquiera en cuanto a su función de cineasta. Isabel Coixet es la guionista, directora y camarógrafa en la mayoría de sus películas. Ha trabajado en publicidad y sigue haciendo documentales comprometidos con la justicia. De hecho, su documental *Escuchando al juez Garzón* (una conversación entre Manuel Rivas y Baltasar Garzón) se acaba de exhibir en el festival de Berlín (2011). Esta variedad de capacidades e intereses y el control que ejerce sobre lo que escoge hacer justifica ampliamente hablar de Coixet como directora-autora de su obra. Desde su "primera" película, al menos la que ella misma considera "primera" –*Things I Never Told You* (1996)¹– hasta su reciente *Map of the Sounds of Tokio* (2009), los temas que aborda y la manera de convertirlos en imágenes tienen el marchamo Coixet. A muy grandes rasgos, se trata de una mezcla de intimismo visual y de silencios que motivan el desarrollo de sus historias y personajes. Lo que parece interesarle a Coixet de sus personajes, sean femeninos o masculinos, es su individualidad y su humanidad. En cada una de sus películas esos individuos son mujeres y hombres en situaciones concretas que podemos extrapolar en muchas

MORAL WILL IN ISABEL COIXET'S CINEMA

ABSTRACT: Some ethical attitudes and concerns of Isabel Coixet's cinema are examined here. Special attention is paid to the possible meaning of silence in the case of *The Secret Life of Words*, and to the transformation of the male gaze in the case of *Elegy*. In both films it is considered that Coixet expresses her ideas through emotions as a way to reach the kind of consciousness which links emotions and ethics.

KEY WORDS: Ethics, affect, silence, gaze, nude.

direcciones pero que, en sus respectivas historias, funcionan y se entienden como individuos, no como representantes de una clase, una nacionalidad o una ideología. El cine de Coixet tiene una dimensión ética importante sin que esta preocupación convierta ninguna de sus películas en lecciones de moral y buenas costumbres. Ignacio Vidal-Folch, refiriéndose al trabajo de Coixet en *Elegy*, comenta su preocupación ética así: "[Coixet] es director de cine, no juez sentado en el trono de la moral; y en vez de dictar sentencias condenatorias o absolutorias, lo que hace es representar con elocuencia magistral la pavorosa carnalidad de Kingsley (Ben Kingsley encarna al protagonista masculino)..." (Vidal-Folch, 2008, 12). Ningún artista que merezca tal calificación se dedica a sentenciar ni a determinar qué es lo que el público puede y debe hacer o no hacer. Ese trabajo lo lleva a cabo la propaganda ideológica ya sea de corte político o de corte religioso y, aunque puede no estar exenta de una estética atractiva, no deja de ser propaganda y abunda en la explotación de todo tipo de fetichismos con ánimo coercitivo.

Coixet construye y filma sus historias a partir de emociones para que la realidad, la parte de realidad que ella escoja reflejar en cada una de sus películas, se haga visible y, a su vez, nos emocione. La cuestión de por qué nos pueden interesar a los espectadores nuestras reacciones afectivas

la responde con claridad meridiana Carl Plantinga, quien explica:

(1) a pleasurable affective experience is one of the primary motivations for film viewing; (2) emotions provide narrative and character information and are necessary to fully understand a narrative film; (3) emotions and affects, whether pleasurable or not, are a central element of the phenomenological experience of the cinema; (4) emotions are intimately tied to cognitions, and for this reason affective experience, meaning, and interpretation are firmly intertwined; and (5) motions as experienced in films have powerful rhetorical functions and contribute to a film's ideological effects. (Plantinga, 2009, 86)

Aunque el público no pueda afectar o modificar lo que ocurre en pantalla y sepa que lo que ve es ficción, las emociones que le produzca ver la película le harán consciente de ciertas actitudes, afectarán el conocimiento y comprensión de ellas y, por lo tanto, interpretará la película de acuerdo con las mismas. A Coixet, sin duda, le interesan sus emociones y las nuestras. Pero las emociones o los afectos no son en sí el objetivo sino parte de los medios para su obra. Hay un interés primordial sobre la humanidad de sus personajes, una preocupación ética que precede a las películas y que busca tener eco en la audiencia mucho después de que la película se haya hecho y se haya visto. Sin que se pueda decir que Coixet hace filosofía en su cine, es obvio que ciertas cuestiones son recurrentes; algunas de ellas son cómo se puede hablar del dolor, del amor o de la culpabilidad, qué redención es posible para el individuo o qué beneficio puede aportar el reconocimiento del otro.

Las más de las veces la directora escribe el guión de sus películas, como en *Mi vida sin mí* (2003) o *La vida secreta de las palabras* (2005), entre otras; *Elegy* (2008) es un caso especial ya que en ésta Coixet dirige la adaptación de un texto literario de otro autor: la novela *The Dying Animal* de Philip Roth.² Sea como fuere, su impronta es reconocible: hace que la historia sea suya y que la compartamos desde su punto de vista. Escojo analizar aquí *La vida secreta de las palabras* y *Elegy* por considerarlas buenas muestras de lo que creo que le interesa a Coixet compartir con su audiencia: el encuentro y el acto de interrogarse a uno mismo sobre la relación con el otro. Este interés se relaciona más con una serie de valores éticos que con una lucha política en la que un dogma, el que sea, prevalece por

encima de circunstancias individuales. Son precisamente las circunstancias en las que se ve envuelta la persona individual las que aparecen reflejadas en *La vida secreta de las palabras* y en *Elegy*. Este "individualismo", practicado a ultranza en el caso de la propia Coixet y su trabajo, no pretende cultivar un particularismo egocéntrico, ensimismado y estéril sino todo lo contrario: una identificación entre individuos en cuanto seres humanos.

Coixet ha mencionado a menudo su admiración por John Berger. Su explicación sobre el impacto que tuvo este crítico en su manera de ver y mirar desde que leyó por primera vez *Ways of Seeing*, sugiere algo sobre lo que ella misma entiende de su labor como cineasta:

One day, on a dusty, overloaded table in a second-hand bookshop in London, John Berger came into my life... [I] ntrigued by the title, *Ways of Seeing*, ... I began reading on the long underground journey back to the place where I was living at the time... When I stepped out of the carriage, the world was not the same; I was no longer the same, and my point of view –which, with youthful impertinence, I had considered unshakable– had been torn to shreds. In twenty pages and twelve tube stops, the act of seeing had acquired a brilliance and given me a sense that I was closer to solving a mystery that had always eluded me: seeing is finding.

Ways of Seeing was a discovery and a revelation: it was as if the curtain concealing the world around me had been raised for a few moments, and a magnificent master of ceremonies was showing me things –painting, the trees, tears, history, and the tenuous but powerful link between them– for the first time. It was also the first time that an art critic did not just talk about painting or sculpture, but said things like: **"I think that one looks at paintings in the hope of discovering a secret; not a secret about art, but a secret about life"**. (Coixet, 2009, 12, énfasis mío)

Coixet se une al mismo principio de Berger: cualquiera que sea el secreto que descubramos al ver sus películas será sobre la vida y no solo sobre el cine. Trabajando sobre las "tenues pero poderosas relaciones" entre imágenes, palabras, historias y vidas en sus películas, consigue ampliamente que la identificación del espectador con los personajes sea emotiva y que, por lo tanto, le lleve a valoraciones éticas. Hablo aquí de una identificación que abarca tanto el reconocimiento –distinguímos e identificamos/

se nos distingue y se nos identifica— como la alineación o alianza evaluativa del público con los personajes en sus circunstancias.³ Cuando una película simplemente describe actitudes morales, el público puede juzgarlas afines o ajenas, aceptables o inaceptables. Lo que las películas de Coixet hacen es crear actitudes que nos hacen responder de acuerdo a ciertas emociones y creencias (Jones, 2011, 4); de entre éstas, la que quizás subraya todas las demás es la idea “soy un ser humano con la misma vulnerabilidad que tú”. A diferencia del melodrama, las emociones que sus películas suscitan van más allá de la empatía a veces catártica con los personajes y sus historias. Insisto, los personajes de Coixet se presentan como individuos, no como ejemplos de una clase, un grupo de gente, un género, etc. Volvamos, entonces, a las emociones o, mejor dicho, a cuáles y cómo las visualiza Coixet en *La vida secreta de las palabras* y en *Elegy*.

LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS O LO QUE DICE EL SILENCIO

El título mismo de *La vida secreta de las palabras* nos proporciona algunas claves para elucidar las estrategias narrativas de Coixet en este filme. Lo que resulta más perceptible en la película es la persistencia de las palabras y las múltiples cargas que conllevan: la estricta economía con ellas de la protagonista —Hanna (Sara Polley)— en contraste con la profusión verbal del co-protagonista —Josef (Tim Robbins)—, las canciones de Simón (Javier Cámara)—el cocinero español de la plataforma—, el vocabulario científico y ecológico del investigador de olas, el silencio propio de una isla en medio del océano (la plataforma otra vez), la banda sonora compuesta de canciones como “Hope There’s Someone” de Antony y “All the World is Green” de Tom Waits, entre otras; incluso las referencias literarias a John Berger (Hanna viaja con una copia de *Ways of Seeing*), a Julio Cortázar (Josef empieza llamando a Hanna “Cora” como la protagonista del cuento “La señorita Cora”) y a *Cartas de la monja portuguesa* de dudosa autoría aunque atribuida, entre otros posibles, a Mariana Alcoforado. A poco que nos fijemos, nos daremos cuenta de que cada grupo de palabras se relaciona con los demás y adquiere sentido precisamente en esa relación. Todos los grupos de palabras, sin duda, tienen autonomía y significado independiente. Sin embargo, Coixet nos propone posibles

relaciones que ayuden a una comprensión más compleja y profunda, una manera de entender todas y cada una en relación a las demás. Por otra parte, cuando se trata de expresar algo profundamente traumático, el discurso del individuo que ha sufrido el trauma resulta en una versión reducida, hasta cierto punto plana y definitivamente contaminada por los hechos. El entrelazado de discursos (lo que dicen los personajes, las referencias literarias, las canciones intra y extradiegeticas, incluso el mensaje que la amante de Josef ha dejado en el móvil de éste y que Hanna escucha una y otra vez) se convierte en una sinfonía que le da profundidad y complejidad a la historia como un todo. Esta sinfonía habla de amor, de miedo y de culpabilidad, juntos y por separado.

LOS SILENCIOS DE HANNA Y DE JOSEF

Hanna está parcialmente sorda y escoge muy bien y desde el principio si ponerse el audifono, cuándo y qué quiere oír. El silencio es lo que tiende a asociarse con mayor facilidad a este personaje y lo que la convierte para Josef, y para nosotros, en un enigma a descifrar. Por su parte, Josef (víctima de un accidente en la plataforma petrolífera en el que se ha quedado temporalmente ciego y bajo el cuidado de Hanna) intenta sobrevivir su propia ordalía a base de hablar y hablar de lo que sea con tal de no quedarse en silencio. Harold Pinter propone algunas explicaciones sobre el silencio que podemos aplicar tanto a la parquedad de las palabras de Hanna como al torrente verbal de Josef:

There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness.

We have heard many times that tired, grimy phrase: “failure of communication” ... and this phrase has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that we communicate only too well, in our silence, in what is

unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility. (Pinter, 1962)

Hanna efectiva y desesperadamente intenta mantenerse al margen de la vida de los demás porque la comunicación con otro ser humano la expone a enfrentarse de nuevo a la brutalidad de su pasado. Como dice Pinter, para ella, hablar de quién es, qué piensa y qué le ha pasado es desnudarse delante de alguien a quien no conoce, a un posible agresor. Josef, como no es sordo, no puede apagar su audífono y, sin embargo, intenta con sus palabras apagar, enmudecer, cerrar al presente su sentimiento de culpabilidad y la relación amorosa que acabó por provocar el suicidio de su amigo y su propio accidente. En el reconocimiento de sus respectivos silencios, temores y pudores, es donde surge el espacio psicológico y vital necesario para que cada uno se "desnude" frente al otro y, en último término, frente a nosotros. Con todo, existe otra posible interpretación del silencio de Hanna que no contradice la anterior pero que sí le añade otro matiz. Esta vez es Santiago Kovadloff quien habla de un tercer silencio, un silencio que no se refiere a lo silenciado (escondido, guardado, enmascarado) pero que podría ser dicho, sino a un silencio "indesignable". Este silencio, según el autor argentino, es el de la experiencia irreductible a palabras; un silencio al que se le puede seguir el rastro y que, por lo tanto, puede ser reconocido y ponderado (Kovadloff, 2009, 9-10). El silencio de Hanna, pues, no es solo el del temor a exponerse sino también el de la imposibilidad de articular acertadamente y con claridad su experiencia.

Para que vayamos intuyendo lo que hay detrás de los silencios literales de Hanna y los comentarios irónicos y juguetones de Josef, Coixet escoge para nosotros un fondo musical con letra –la canción de Antony "Hope There's Someone"– que articula el estado anímico de los personajes. En una conversación con Antony, la propia directora aclara: "cuando escuché 'I'm scared of the middle place between light and nowhere' (parte de "Hope There's Someone"), supe que era la canción que necesitaba, supe exactamente qué quería decir, como si yo, como si mis personajes estuvieran instalados para siempre en ese *middle place*" (Coixet en Andreu, 2008, 36).

Por supuesto, a lo largo de la película se revelan los hechos que aclaran por qué los protagonistas están tan maltrechos física y psicológicamente. Josef ha tenido una aventura amorosa con la mujer de su mejor amigo, y éste, al enterarse, se ha suicidado. Hanna es una de las víctimas de la Guerra de los Balcanes: víctima de secuestro, tortura, violaciones y vejaciones de una crueldad inimaginable; todo ello ejercido tanto por compatriotas como por fuerzas de la OTAN. Su misma supervivencia crea en ella sentimientos de culpabilidad que convierten su vida diaria en un encarcamiento perpetuo; las cicatrices que le han quedado de las sesiones de tortura son mudos recordatorios del estado de su espíritu, aunque entendemos que éste tardará en cicatrizar o quizás no lo haga nunca. Josef tiene todas las heridas de su accidente a la vista (para cuidar de sus quemaduras está precisamente Hanna en la plataforma), pero son las palabras, las que dice y las que recita (como el cuento de Julio Cortázar), las que se convierten en testigos de lo que no quiere decir, de su secreto. La ceguera y las heridas visibles de Josef funcionan como marcadores visuales de un sufrimiento real y obvio y de dolores no visibles pero de más calado y con peores consecuencias que sus quemaduras. La sordera de Hanna y las múltiples cicatrices de los cortes que le hicieron mientras la torturaban también son marcadores visuales de sufrimientos reales pero, precisamente porque en su caso no son heridas recientes, porque ya no supuran ni parecen necesitar atención inmediata como las de Josef, no están ahí simplemente para producir una ilusión de contigüidad entre el pasado real y la apariencia actual, sino para hablarnos del dolor y del sufrimiento como un largo proceso con el que uno puede vivir pero del que no se puede desentender nunca. Aunque Hanna solo habla una vez de su experiencia en la Guerra, el espectro de la violencia desatada de la que fue y es víctima condiciona nuestro entendimiento del personaje y prácticamente de toda la película.

Llega un momento en el que Josef se confiesa a Hanna. Le cuenta en pocas frases lo que hizo y no debería haber hecho con la mujer de su amigo y, más adelante, con su propio amigo a quien le había confesado su enamoramiento y la relación que había mantenido con ella. Las confesiones son, o pueden ser, liberadoras para quien confiesa pero implican a la otra persona y no siempre suponen un beneficio para el confesor. Son una búsqueda de absolución, una descarga, un desafío, un compartir algo para hacerlo llevadero o simplemente para señalar que

existe. Las consecuencias, fuera de la liturgia católica, son imprevisibles. En el caso de la confesión que Josef le hace a Hanna se trata de una rendición y un exponerse a ella: no quiere seguir con su máscara protectora ni ante ella ni ante sí mismo. Su confesión precede y de manera obvia facilita la de Hanna.

Cuando Hanna termina de contarle los detalles de su horror a Josef, se desnuda para que él pueda sentir al tacto sus cicatrices como si se tratara de un texto en Braille. Sus silencios se hacen carne e ilustran mejor que cualquier discurso lo que significa la violencia de la guerra que ella vivió. El hecho de que Hanna se desnude supone ofrecerse al conocimiento del otro, conocimiento intelectual, anímico y carnal. Mostrar su dolor, los recuerdos de su dolor en su torso desnudo, es un acto voluntario que va unido a su individualidad y a su entrega, no a un deseo propio o ajeno de producir o recibir una compasión o un goce erótico pasajero. La escena en la que Hanna se desnuda y Josef palpa su cuerpo marcado por cicatrices se resuelve en una entrega mutua: se abrazan y lloran por sí mismos y por el otro.

La voz infantil femenina con la que empieza y acaba *La vida* ha mantenido a los críticos perplejos con respecto a su identidad y a su función narrativa. Hay quienes la identifican con una hija de Hanna que se murió y cuya pérdida constituye una capa más de dolor para ella. Creo, sin embargo, que podría asociarse con los sonidos de la memoria de Hanna y su transformación. Cuando la voz sirve de fondo para las primeras imágenes de la película, nos es imposible identificar su origen o su significado. No es una voz narradora y nunca se hace referencia a ella durante el filme. Es una voz que oímos nosotros y que suponemos que Hanna oye y que tiene, aunque asociemos lo infantil con inocencia, una calidad espectral. Al final de la película declara que su función ha terminado y que no ha de volver con Hanna. Hasta que Hanna empieza a rehacer su vida con Josef, entendemos, esa voz aparece como si incorporara, encarnara en sonidos, la memoria de su pasado: algo que la ata a ese pasado que ha sobrevivido pero del que no se puede alejar por miedo a no saber quién o qué es. Habiendo adquirido un sentido de sí misma al abrirse a Josef, al quererle y sentirse querida por él, al ser madre, al tener voluntad de vivir más allá de su victimización y no solo con su victimización, puede dejar que ese recordatorio se marche.

Curiosamente, y a pesar de lo que he dicho anteriormente sobre la sinfonía formada por sonidos, música y palabras a lo largo de la película, lo que Michel Chion observa sobre el cine sonoro en general se puede aplicar a la voz infantil, a la escena de confesiones entre Josef y Hanna y, quizás, a todo el filme: "There is a silent film underneath the sound film, and this silent image vibrates with a sound we never hear" (Chion, 2009, 202). La película muda subyacente en este caso es la que el público tiene que esforzarse en imaginar. Hanna nos relata su sufrimiento hasta donde pueden llegar las palabras, Coixet nos invita a imaginárnoslo hasta donde podamos.

Muchos teóricos creen que la identificación con un personaje, particularmente cuando se trata de explotar deseos inconscientes, es la fuente principal de placer para el espectador. Puede ser. Pero cuando se trata de observar y de sentir emociones como el miedo, la piedad, la repulsión y la compasión, las teorías basadas en el psicoanálisis suelen tener poco que decir (Plantinga, 2009, 86). Hay otros procesos de identificación relacionados con el deseo consciente de humanidad compartida que se convierten en un placer más ponderado y a más largo plazo que la duración de una película. Es difícil que alguien se identifique con Hanna, con su experiencia, con su dolor, con sus recuerdos. Lo que hacemos es identificarla como víctima: nos implicamos en su dolor en cuanto empezamos a intuir su proceso y reconocemos en nosotros mismos tanto su vulnerabilidad como la responsabilidad de saber quiénes, cómo y por qué la torturaron tan salvajemente. Querer seguir siendo un ser humano –tener voluntad de valor contra lo que pueda cosificarla–⁴ después de haberse sometido a una deshumanización abyecta es el heroísmo que admiramos en Hanna.

ELEGY: DEL ANIMAL MORIBUNDO AL CUERPO QUE RECUERDA

O sages standing in God's holy fire
 As in the gold mosaic of a wall,
 Come from the holy fire, perne in a gyre,
 And be the singing-masters of my soul.
 Consume my heart away; **sick with desire**
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
 Into the artifice of eternity.
 (Yeats, 1928, vv. 17-24, énfasis mío)

Como dije al principio, *Elegy* es una adaptación de la novela *The Dying Animal* de Philip Roth. Coixet sigue el argumento de la novela pero, insisto, lo hace suyo visualmente (ella misma maneja la cámara), primero porque no podría ser de otra manera y segundo porque hay aspectos del protagonista creado por Roth, quizás como trasunto de él mismo, que no le cuadran a la directora. En una entrevista que le hice, Coixet expresaba sus reservas con respecto al texto de Roth en cuanto al tratamiento de lo erótico (Donapetry, 2009). También mencionó que la pintura que le había inspirado para esta película no era la de Goya ni la de Modigliani,⁵ como aparecía en el libro de Roth, sino la de Lucien Freud. Me sería imposible identificar una transposición nítida de cualquier cuadro o serie de cuadros de Freud a la película de Coixet, pero entiendo la fascinación por el nieto de Sigmund Freud (padre putativo del psicoanálisis), quien tuvo que dejar Berlín para refugiarse en Londres por los aires, los huracanes, políticos y sociales que soplaban en ese momento en Alemania. Quizás se dé para Coixet una coincidencia de exilios entre el de Freud y el de Consuela, protagonista de *Elegy* encarnada por Penélope Cruz. Entiendo también el atractivo de los sofás en los que posan los y las modelos del pintor y el ensimismamiento de las caras que aparecen en sus cuadros; y la definición (iba a decir "cruel" pero sería mejor llamarla *unforgiving*) de los rasgos de cada ser humano retratado siempre reforzada por el uso de la iluminación. En *Elegy* aparecen también ensimismamientos existenciales, miradas que se devuelven o que rebotan en quien las inicia con mayor o menor impacto y esa cualidad de iluminación *unforgiving* que repercute tanto en los personajes, particularmente en el de David Kepesh (Ben Kingsley), como en quien los observa. Por supuesto, y al margen de lo que las pinturas de Freud puedan inspirar, en *Elegy* también, y muy primordialmente, se hace una exploración de lo implacable que es la cercanía de la muerte. Anteriormente he citado parte del poema de Yeats "Sailing to Byzantium" porque es precisamente el que dio lugar al título de la novela de Roth. Esta novela se concentra en la exploración del personaje masculino como un *dying animal* y su conciencia de serlo. Coixet, por su parte, se aleja del aislamiento de la voz poética; su interés se desliza hacia el personaje femenino, la adquisición de conciencia de ser vulnerable a una muerte temprana y el poder transformador para quien la ha mirado. La historia de la película sería predecible si no fuera porque a Coixet siempre le interesa la redención de sus personajes. No se trata de una redención divina, sino de la redención que

el individuo debe procurarse. Esta suele venir dada con el reconocimiento del otro y de su humanidad. Mientras que el David Kepesh de Roth parece incapaz de reconocer a nadie que no sea él mismo, al de Coixet se le ofrece una oportunidad de reflejarse en la mirada de otra persona, la de Consuela, y de cambiar. Puede que de esta función de consuelo existencial venga el nombre de la protagonista no usando el sustantivo "consuelo", como sería de esperar, sino en forma verbal.⁶

La gran diferencia entre el texto literario y la película de Coixet es el cambio de códigos de interacción entre los personajes y con el público: en *Elegy* seguimos la evolución de los personajes hasta llegar a una suspensión de la relación entre David Kepesh y Consuela Castillo de sujeto-objeto, con su implícita dinámica de dominio-subordinación, a una relación de sujeto-sujeto (Downing y Saxton, 2010, 3). Esta transformación está puntuada y acentuada por el ojo de la cámara, el ojo de Coixet, que convierte las miradas de sus personajes en un idioma mucho más transparente que el de sus respectivos discursos.

Encontramos de nuevo la influencia de Berger y su *Ways of Seeing* en esta película de Coixet. La directora traslada la distinción que Berger hace entre *nude* y *naked*, refiriéndose a la pintura, a su propio trabajo con la cámara. Berger declara: "To be naked is to be oneself. To be nude is to be seen naked by others and not yet recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to become a nude" (Berger, 2008, 48). Naturalmente el paso de la pintura, con sus imágenes estáticas, al cine no es fácil. Aun así, esta sutil y discutible distinción nos sirve de herramienta para interpretar el trabajo de Coixet no solo en cuanto a la apariencia de las imágenes en movimiento sino también en cuanto al desarrollo de los personajes.

Lo que define a David Kepesh al principio de la película es su manera de mirar a las mujeres, en particular a Consuela Castillo. Como observa y le comenta su amigo George O'Hearn (Dennis Hopper), David es incapaz de ver a Consuela, y por extensión a cualquier mujer bella, porque únicamente ve la superficie de su belleza como un objeto opaco cuya penetrabilidad solo entiende en términos de coito. La mirada de Ben Kingsley expresa una avidez aparentemente insaciable, avidez de llevarse a la cama cuanto antes a Consuela. Ella, por su parte, le mira intrigada por su brillo intelectual y social y por lo que pueda haber detrás.

Kepesh habla de la belleza de Consuela comparándola con la Maja de Goya o con cualquiera de los muchos desnudos pictóricos de los que tanto sabe. A través de estas comparaciones-cumplidos, se presenta a sí mismo, incluso es posible que lo crea, como el gran esteta al que la humanidad del desnudo parece importar poco: aprecia todo el goce que le pueda proporcionar la belleza de Consuela sin que, en teoría, le importe o pueda reflexionar ni sobre su propia subjetividad ni sobre la de ella. Esta apreciación o valoración pretendidamente "objetiva" de Consuela como obra de arte viva choca en seguida con lo que es evidente: "There is no value without mattering, and there is no mattering without a subject to whom things matter" (Levinson, 1998, 5). Los principios por los que parece regirse la vida de Kepesh definitivamente prescinden del reconocimiento del otro, de la humanidad del otro pero, y aun más deprimente, también prescinden de la propia subjetividad. Este quasi-nihilismo, enmascarado por una retórica iconoclasta en lo erótico, se transforma en cuanto Kepesh cambia de mirada. Una vez aprende algo de Consuela, de sus antiguos novios, los celos empiezan a consumirle. Su mirada, en un principio ocupada solo por la superficie, cambia hacia una de sospecha y de voluntad posesiva. Es el primer paso, muy provisional, que Kepesh da hacia una conciencia de sí mismo: se da cuenta de que no es, de que no puede ser, el único hombre que admira la belleza de Consuela. Automáticamente iguala mirada con posesión y se desespera tanto por su conciencia de no ser el único como por la autonomía de Consuela. A diferencia de una obra de arte, Consuela es un ser humano independiente con su propia mirada. Por perogrullesco que parezca, la andadura de Kepesh hacia una humanidad reconocible es casi como la de un bebé.

Consuela Castillo (con ese nombre tan evocativo de arquetipos hispanos) efectivamente es comparable a una belleza pictórica, pero lleva consigo algo más que sus dotes físicas: tiene interés en su familia y en su entorno, su historia está ligada al exilio cubano en los EE.UU., concibe su relación con Kepesh como algo mutuo. En otras palabras, le trata desde el principio como a un hombre, no como a un actor sexual desechable.

Hay tres momentos críticos en el desarrollo de los personajes principales y su historia. El primero ocurre cuando Kepesh inventa una mentira para no asistir a la fiesta de graduación de Consuela en casa de su familia. A pesar de que Kepesh se ha dado cuenta de que está enamorado de

Consuela, de que sus sentimientos van más allá del consumo de algo bello, su miedo a presentarse a la familia de ella tiene que ver principalmente con su miedo a verse reflejado en las miradas de quienes realmente quieren a Consuela. El enamoramiento de Kepesh en ese momento no deja de ser absolutamente egocéntrico. Antes de exponer su vulnerabilidad en público, antes de que la familia de Consuela le juzgue por su apariencia, por los muchos años que le lleva a Consuela, prefiere esconderse y recrearse en su vacío emotivo. Esta cobardía le granjea el abandono de Consuela. Su mirada entonces es la de un hombre que ha perdido algo importante a cambio de conservar algo que, evidentemente, le importa más: su imagen de hombre-isla invulnerable.

El segundo momento crítico es cuando Consuela, después de haber estado apartada de Kepesh durante unos años, le llama y va a verle. La imagen de Consuela cuando aparece a la puerta de la casa del profesor es la de una mujer abatida: pelo cortísimo, ojeras profundas, ropa que la empequeñece. Consuela le explica que tiene cáncer de pecho, que tiene miedo y que quiere que la fotografíe desnuda antes de que le hagan una mastectomía. Kepesh le había hecho a Consuela muchas otras fotos en las que había tratado de fijar en el tiempo su posesión de la belleza de esta mujer. Estas nuevas fotos, sin embargo, son para Consuela, no para él. El momento en el que Consuela se desnuda para que Kepesh la fotografíe es lo más cerca que se puede llegar al *naked* de Berger, a un reconocimiento de la persona y a un alejamiento de la objetificación. En esta escena la cámara va del cuerpo y la mirada de Consuela a la cámara y la mirada de Kepesh, del mírame al te estoy mirando mutuos. Sobre esta escena, la propia Coixet matiza de qué miradas se trata:

En la novela ése es un momento cargado de erotismo y recuerdo intentar explicarle a Philip Roth por qué yo no lo veía nada erótico. Y él lo describe como que el otro, David, está empalmado viendo cómo ella se muestra a él. Yo lo veía totalmente como el desnudo menos erótico de la historia porque, cuando estás viendo las tetas de Penélope, de Consuela, en ese momento tú estás pensando en que se las van a cortar. Y yo lo que quería es que la gente pensara en eso. Y la cara de ella va por ahí. Y él no está nada empalmado, ni nada caliente por el desnudo éste. Yo quería que fuera así porque lo veía así. (Donapetry, 2009)

Lo interesante, creo yo, no es simplemente que el público entienda que el desnudo de Consuela está a la sombra de una amenaza de muerte a destiempo (lo entendemos, sin duda), sino también la reacción de Kepesh. Es el primer momento en que reconoce plenamente la humanidad de Consuela, su vulnerabilidad fijada precisamente a la belleza física ahora marcadamente efímera. Hasta ese momento Kepesh se ha creado y recreado en la opacidad de su propio discurso liberal. La imagen de Consuela en su *nakedness* le presenta una oportunidad de replantearse el efecto que puede tener en él mismo reconocer la humanidad del otro.

El tercer momento crítico ocurre en el hospital, cuando ya han operado a Consuela y le han quitado los dos pechos. Esta vez Kepesh, a pesar de su tendencia a huir de las circunstancias en las que su ego pueda sufrir, ha ido al hospital a ver a Consuela. La escena termina en llanto y en un abrazo con un significativo "estoy aquí" de Kepesh. Este "estoy aquí" supone un abandono de lo que había definido su existencia, su egoísmo aislacionista y totalizador, y una posibilidad de redención para él mismo. Lo que Kepesh creía que era y lo que es ha cambiado. Una de las muchas reseñas sobre *Elegy* resume la película así: "Lo que fácilmente podría considerarse una historia de seducción de orientación masculina y sus consecuencias, se convierte en una profunda investigación sobre el poder del amor y sus efectos perdurables –tanto en la belleza como en el admirador" (Anon., 2011). Creo que lo que Kepesh y Consuela encuentran no es tanto el amor romántico como una solidaridad de la que Kepesh se creía absolutamente incapaz. El ser humano que acaba por ver en sí mismo le gusta mucho más que el que había sido hasta entonces. Esta es la redención a la que me refiero. En este proceso ha sido Consuela quien le ha guiado, quien le ha servido de Beatriz. Paradójicamente, la cercanía de la muerte le hace apreciar no solo su propia vida sino también la de los demás.

El tratamiento que Coixet le da a sus personajes e historias resulta en un cine exigente y de cierto riesgo. Al construir una iconografía del miedo, del amor, del silencio,

de la culpabilidad, del recuerdo y de la violencia (como en *La vida secreta de las palabras*) espera que el público sea capaz de no quedarse simplemente con una historia romántica. Nos proporciona todas las claves que el medio le permite para que hilemos nosotros la historia misma y los ecos que puedan producir en nuestras experiencias fuera del cine. Cuando retrabaja un texto previo (como en *Elegy*), nos obliga a retrabajarlo por nuestra cuenta y, hasta cierto punto, a alejarnos del texto para concentrarnos en lo que es fundamentalmente filmico. Para conseguirlo, se niega a contraponer la emoción al conocimiento crítico, demostrando que nuestra relación con el mundo y la realidad pasa por una percepción de los sentidos y de los sentimientos.

En estas dos películas, como en la mayor parte de su obra, Coixet hace que sus personajes cuestionen y decidan entre lo que quieren ser y lo que necesitan o creen que necesitan. El filósofo español Fernando Savater articula los conceptos de voluntad y de necesidad y la diferencia entre ellos en el campo de la ética de esta manera:

En cada ocasión, en cada gesto, en cada opción u orientación de su vida, el hombre puede actuar como cosa compelida, determinada, plegarse bajo el peso de las leyes de identidad que le imponen la coacción de las cosas exteriores; o puede negarse a la necesidad y asumir su propia ley, buscando entonces el conocimiento del bien y del mal, de lo válido y lo inválido. Esta última postura es lo que hemos llamado "voluntad moral" o "voluntad de valor". (Savater, 1995, 59)

La voluntad moral a la que se refiere Savater pide mucho más que la mera necesidad porque implica la libertad para escoger y la responsabilidad por lo que se ha escogido. La recompensa es la afirmación de humanidad de cada individuo: eso es lo que los personajes de Coixet consiguen o llegan a conseguir en sus películas, haciendo que nosotros también seamos conscientes de nuestro libre albedrío y de nuestras posibilidades. Tanto su trabajo de cineasta como sus escritos hablan de una "voluntad de valor", un valor que no tiene nada que ver con el mercado y mucho que ver con la ética.

NOTAS

- 1 Sobre la consideración de *Things I Never Told You* como primera película, véase Donapetry (2009).
- 2 El guión cinematográfico de *Elegy* fue escrito por Nicholas Meyer.
- 3 Sobre el concepto de "reconocimiento" véase Ricoeur, Paul (2005): *The Course of Recognition*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, especialmente el capítulo 1.
- 4 Sobre "la voluntad de valor" como base de la ética véase Savater, Fernando (1995): *Invitación a la ética*, Barcelona, Anagrama.
- 5 En la portada de *The Dying Animal* aparece *Le grand nu* de Modigliani.
- 6 El nombre que se usa en la mayoría de países de habla española es Consuelo, que procede de una advocación de la Virgen como el de Amparo, Rosario (sustantivos masculinos en su uso normal). Especulo aquí sobre la elección que Roth hace de Consuela feminizando y, de paso, convirtiendo en verbo lo que en su origen es un sustantivo masculino. Es más que posible que este nombre exista con esta forma en América y que Roth no sea consciente de lo sugerente que puede resultar.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcoforado, Mariana (1669): *Cartas de la monja portuguesa*, Barcelona, El acantilado, 2003.
- Altaió, Vincent (2009): "From Isabel Coixet to John Berger" en *From I to J*, Isabel Coixet & John Berger, Barcelona, Actar, 9-10.
- Andreu, Cristina ed. (2008): *Isabel Coixet. Una mujer bajo la influencia*, Madrid, Ediciones Autor.
- Anon.: Reseña de *Elegy*. Disponible en: <http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/3219/comentario.php>. Consulta: 18/4/2011.
- Berger, John (2008): *Ways of Seeing* (basado en la serie de TV de la BBC), London, Penguin.
- Chion, Michel (2009): *Film, A Sound Art* (trad. Claudia Gorbman), New York, Columbia University Press.
- Coixet, Isabel (2008): "Antony and Me", en *Isabel Coixet. Una mujer bajo la influencia*, ed. Cristina Andreu, Madrid, Ediciones Autor, 32-37.
- Coixet, Isabel (2009): "One Day, From I to J" en *From I to J*, Isabel Coixet & John Berger, Barcelona, Actar, 12-15.
- Coixet, Isabel y Berger, John (2009): *From I To J*, Barcelona, Actar.
- Cortázar, Julio (1966): "La señorita Cora". Disponible en: <http://www.literatura.us/cortazar/cora.html>. Consulta: 10/6/2011.
- Donapetry, María (2009): "Miss Wasabi habla y canta" (Entrevista a Isabel Coixet). Diponible en: www.39ymas.com/temas/solidaridad/entrevista-isabel-coixet/. Consulta: 1/6/2011.
- Downing, Lisa y Saxton, Libby (2010): *Film and Ethics. Foreclosed Encounters*, London & New York, Routledge.
- Gómez Díaz, Xiana: Reseña de *Things I Never Told You*. Disponible en: <http://worldcinemadirectory.co.uk/index.php/component/film/?id=716>. Consulta: 25/6/2011.
- Jones, Ward E. y Samantha Vice (2011): *Ethics at the Cinema*, Oxford, Oxford University Press.
- Kovadloff, Santiago (2009): *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé.
- Levinson, Jerrold ed. (1998): *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Pinter, Harold (1962): "Speech to the National Student Drama Festival, Bristol, 1962". Disponible en: <http://en.wikipedia.org/wiki/Characteris->

Recibido: 25 de junio de 2011

Aceptado: 30 de junio de 2011

tics_of_Harold_Pinter's_work. Consulta: 11/4/2011.

Plantinga, Carl (2009): "Emotion and Affect", en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, eds. Paisley Livingstone & Carl Plantinga, Abingdon, Routledge, 86-96.

Ricoeur, Paul (2005): *The Course of Recognition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

Roth, Philip (2001): *The Dying Animal*, Boston, Houghton Mifflin.

Savater, Fernando (1995): *Invitación a la ética*, Barcelona, Anagrama.

Vidal-Folch, Ignacio (2008): "Brindis por Isabel Coixet", en *Una mujer bajo la influencia*, ed. Cristina Andreu, Madrid, Ediciones Autor, 9-12.

Yeats, William Butler (1928): "Sailing to Byzantium". Disponible en: <http://www.online-literature.com/yeats/781/>. Consulta: 23/6/2011.

FILMOGRAFÍA

A los que aman (Dir. Isabel Coixet, 1998).

Demasiado viejo para morir joven (Dir. Isabel Coixet, 1988).

Elegy (Dir. Isabel Coixet, 2008).

Escuchando al juez Garzón (Dir. Isabel Coixet, 2011).

La vida secreta de las palabras (Dir. Isabel Coixet, 2005).

Maps of the Sound of Tokyo / Mapa de los sonidos de Tokio (Dir. Isabel Coixet, 2009).

Mi vida sin mí (Dir. Isabel Coixet, 2003).

Things I Never Told You / Cosas que nunca te dije (Dir. Isabel Coixet, 1996).