

Aarón Rodríguez Serrano

Sujeto fragmentado: algunas contradicciones del discurso cinematográfico postmoderno
Sphera Pública, núm. 10, 2010, pp. 43-56,
Universidad Católica San Antonio de Murcia
España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29719345003>

**Sphera
Pública**

Sphera Pública,
ISSN (Versión impresa): 1180-9210
jclosada@pdi.ucam.edu
Universidad Católica San Antonio de Murcia
España

¿Cómo citar?

| Fascículo completo

| Más información del artículo

| Página de la revista

www.redalyc.org

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Sujeto fragmentado: algunas contradicciones del discurso cinematográfico postmoderno

Dr. Aarón Rodríguez Serrano

Universidad Europea de Madrid
aaron_stauff@hotmail.com

Resumen

El cine comercial de los últimos años ha formado una parte fundamental de la fragmentación de los relatos que construyen la identidad del sujeto postmoderno.

Nuestra investigación pretende localizar y analizar las contradicciones que desde su interior se han establecido entre un goce narcisista –típico de los discursos sobre el yo de las llamadas sociedades de consumo– y la permanencia de otras realidades sociales como la vida en familia o el encuentro con el Otro que nos otorgan un lugar en una ordenación simbólica. En concreto, se estudiarán las funciones del padre y de la masculinidad en el interior de esos textos que, al menos aparentemente, afirman haberse construido en una época que no cree en los grandes relatos.

Palabras clave

Relato, masculinidad, cine, padre.

Abstract

During the last years, the mainstream movies have been developing a priority role in the constant fragmentation of the stories who build the postmodern subject's identity.

Our article will try to focus in the analyse of the different contradictions that we can find between this “narcissistic joy” –one of the most common features of the so-called “consumer society”– and the other

social possibilities like the family or the deeper meetings with other human beings. We will focus on the father/masculinity roles in those texts who have been proposed as part of a new era who, as it proclaims, don't believe in the great stories.

Key words

Story, masculinity, cinema, father.

"En el principio era el Verbo... ¿Por qué, papá?"

(Andrei Tarkovski; *Sacrificio*)

Introducción

Se nos ha invitado a reflexionar sobre la fragmentación de los discursos mediáticos que configuran a ese sujeto de la postmodernidad. Con lo que, quizá habría que añadir: aquel sujeto que se nutre de un discurso fragmentado es, necesariamente, un sujeto escindido en su sentido más dramático, condenado a no poder anclarse en ningún relato. Y por lo tanto, en ningún sistema de valores:

La posibilidad misma del relato (...) exige la presencia, en el horizonte narrativo, de algún valor trascendente. En tanto valor, permite a los individuos acceder a un modelo para su conducta; en tanto trascendente, permite pensar el presente en relación a un futuro que lo vectorialice y lo dote de sentido (González Requena, 1999: 153).

La tan manida caída de los grandes relatos que ha arrastrado el acta de defunción de todo aquello que parece conectar al sujeto con lo sagrado (el fin de la historia de Fukuyama [1992], el fin del arte de Danto [1997]...) parece encerrar en sí esa extremada libertad en la que todos los sujetos, sin anclajes posibles, estamos ya lo suficientemente completos y hemos alcanzado un grado de madurez tan relevante como para no necesitar del estremecimiento estético, de la experiencia textual. Del misterio.

Ahora bien, las lecturas más extremas del positivismo practicado en los últimos años han acabado por mostrar cómo las estrategias de disciplinas como la lógica o la psicología cognitiva han resultado inútiles a la hora de cobijar a ese sujeto hipotéticamente auto-cohesionado. Sujeto imposible, sujeto dramático en tanto su hendidura –su relación con el

misterio que espera en lo sagrado— se empeña en seguir manifestándose al margen de todas esas voces que desde la economía, la ciencia o la ideología le piden silencio a cambio de un cierto goce. Hay algo de su experiencia (de su “ser sujeto”) que se escapa necesariamente a los patrones de la ciencia, de la ideología postmoderna. Algo que únicamente puede ser expresado en términos de subjetividad (“yo soy un sujeto único e intercambiable en tanto enuncio mi verdad subjetiva”), y que nos recuerda el valor de nuestra propia existencia. Así, queremos pensar a ese sujeto fragmentado en otros términos, en los de ese “otro tipo de conocimientos que se basa en la subjetividad y en las experiencias íntimas del ser humano; un tipo de conocimiento que no se puede comunicar pero sí representar” (Martín Arias, 2009:16-17).

Nuestra hipótesis es, por tanto, que ese malestar del sujeto fragmentado se manifiesta con singular precisión en los textos cinematográficos que, a su vez, lo configuran. Es por ello que en la filmografía que vamos a manejar durante las siguientes páginas para intentar localizar los desgarreros de ese sujeto postmoderno hayamos decidido mantener nuestra atención en películas norteamericanas distribuidas por los grandes estudios durante los años 2008 y 2009. Si, tal y como afirma Tecla González, “a través de la experiencia narrativa los valores éticos dejan de ser percibidos como entidades abstractas para (...) cobrar una manifestación concreta dotada de una intensa carga emocional” (2009, 94), será sobre las películas de mayor distribución e impacto social sobre las que tendremos que buscar la difusión de esos mismos “valores éticos”.

Nuestros objetivos serán, por tanto, rastrear algunas de las huellas filmicas en las que se manifiesta claramente que el sujeto —en oposición a la aparente comodidad narcisista que parece sustentar a las sociedades occidentales proclamadas “laicas” y “del bienestar”— es presa de un malestar particular. Un malestar derivado de haber dado por concluida la creencia en la eficacia simbólica, en el sabor de lo mítico, en el papel que lo sagrado juega necesariamente en su propia existencia.

La marca del horror

Nos gustaría comenzar, de manera un tanto abrupta, trayendo una secuencia a colación.



En el interior de ese espacio –la casa familiar– que el cine norteamericano postmoderno se ha empeñado en deconstruir y colocar en tela de juicio a toda costa¹, una mujer acaba de practicarse un aborto que le costará la vida. Se trata del final de la película *Revolutionary Road* (Sam Mendes, 2008), una lectura postclásica del malestar de las sociedades de consumo localizada precisamente en esa franja de los años cincuenta en las que el latido de la todavía reciente II Guerra Mundial se combatía con el espejismo de un “American Way of life” que todavía no se había resquebrajado en esa gran puesta en duda generacional que resultó ser la Guerra de Vietnam.

Este podría ser el lugar común con el que se construye esta escena: espacio en el que la ventana opera como un potente operador textual que desgaja el universo exterior –esa tierra de brillantes oportunidades para los hombres y mujeres lo suficientemente valientes como para romper cualquier atadura familiar– y lo interior –el espacio de la opresión patriarcal y masculina, de la violencia represora ejercida contra la mujer–. Ahora bien, una lectura detenida del texto nos demostraría que esta primera impresión, tan aparentemente vinculada con eso que se ha venido llamando “agorafobia histérica” (y a la que haremos referencia con mayor precisión en los siguientes párrafos) debe ser automáticamente puesta en tela de juicio. Una simple mirada a esa mancha de sangre que se desliza contra la moqueta cifra, de manera concisa, la marca del horror. Esto es, de la violencia ejercida en nombre de un narcisismo absoluto contra ese nuevo sujeto que ni siquiera ha tenido una oportunidad de optar por ninguno de los dos territorios (casa familiar/mundo de

aventuras). Y, de hecho, que ni siquiera ha tenido la oportunidad de compaginarlos. La lectura de la escena se complica de inmediato, ya que no cabe un reduccionismo simplón en términos de género o de opresión patriarcal, sino que tenemos que introducir necesariamente a ese tercero no bienvenido. Un tercero extirpado, pero... ¿en nombre de quién?

Y, de la misma manera y conociendo las estrategias de la representación cinematográfica postmoderna, una nueva duda sobre la enunciación debería salirnos al paso: los personajes parecen suspendidos ante un vacío existencial/familiar que parece mucho más cercano al malestar del occidente contemporáneo que a la reconstrucción histórica. Deberíamos pensar que se trata, por tanto, de esas engañosas recreaciones en las que ocurre lo siguiente:

“En una época de nostalgia postmoderna, en la que una multitud de imágenes del tiempo perdido se ofrecen como objetos causa de deseo (...) nos presenta como objeto de nuestra nostalgia (...) el punto traumático de lo real/imposible de nuestra historia” (Zizek, 2000: 84).

Después de todo, el sendero que conduce a este acto psicótico que casi cierra la cinta (el asesinato del hijo en una suerte de extraña venganza que parece querer compaginar a Medea con las teorías feministas de Betty Friedan [1963]) no es sino una puesta en escena de la propia insatisfacción ante los mecanismos que deberían construir al sujeto, pero que, sin embargo, lo bloquean. Nos referimos, por supuesto, a los mecanismos narcisistas del yo postmoderno, un yo saturado de un goce que apenas puede digerir.

Pensemos en la fuente de ese “malestar” que parece atormentar a los protagonistas. Frank (Leonardo DiCaprio) acude cada día a un trabajo tedioso rodeado de hombres vestidos de manera semejante a la suya. Su subjetividad está sumergida en esa masa de rostros y cuerpos que leen el periódico y bostezan, que son engullidos por la sombra de la estación y que caminan bajo carteles publicitarios. Una vez dibujada su cotidianeidad, Mendes nos muestra la consecución del goce siniestro al dibujar un breve episodio de infidelidad insertado en mitad de la jornada laboral. El cuerpo gozado no es, por supuesto, un cuerpo dotado de una historia o de una problemática, sino pura pulpa física y narrativa que se pierde al saltar de secuencia, que se elide en el regreso al hogar.

Frente a él, April (Kate Winslet) es también presentada en el inicio mismo de la cinta como una mujer frustrada, incapaz de superar su trauma profesional (una carrera insípida y breve en el mundo de la interpretación) y confinada al rol de esposa y madre. Realiza las labores del hogar de una manera mecánica y brutalmente fría, representando a esas mujeres que protagonizaron los primeros casos de agorafobia histérica en la década de los cincuenta a los que hacíamos referencia:

“El aislamiento y la frustración de las amas de casa norteamericanas (y por extensión, occidentales) de clase media, blancas y con un cierto nivel cultural, el empequeñecimiento de sus perspectivas vitales, la cómoda trampa en la que se habían convertido sus bien equipados hogares” (Aznar y Martínez, 2009: 194).

El problema, por supuesto, es que April concibe su vida familiar y el ejercicio de la maternidad como un atentado contra su propio narcisismo. De igual manera que Frank recurre al cuerpo ajeno para sumergirse en un goce siniestro, April –como ya hemos visto en la metáfora de esa ventana– concibe todo el mundo que le rodea como la huella real de esas barreras en las que no ha sabido situar su deseo, su demanda. Ambos son sujetos fragmentados precisamente por la incapacidad de situar en un espacio simbólico efectivo sus relaciones, sus responsabilidades. O, dicho en otras palabras: no hay una Ley que medie en ese magma de deseos encontrados en los que el Otro representa la imposibilidad de mi propio desarrollo, de mi propia preeminencia del principio del placer.

Ahora bien: ¿no podríamos encontrar precisamente en este mismo rasgo una de las características más notables del sujeto postmoderno? Después de todo, el Gran Relato, en tanto sustentador de una Ley, dirige y controla las capacidades de desear del sujeto. La demanda brutal de goce sostenida por los placebos que surgen de ese vacío al que hacíamos antes referencia –por ejemplo, mediante la publicidad o mediante la imposición de un egocentrismo radical– desemboca en que cualquier relación, cualquier encuentro con el Otro, quede abortado de antemano.

Pero regresemos a esa misma escena con la que comenzábamos nuestra reflexión. Si lo que está en juego en *Revolutionary road* es el juego de subjetividades/narcisismos de Frank y April, ¿qué papel puede

jugar ese hijo negado en el corazón de la ficción? Resulta evidente: el papel de la prueba real de ese compromiso que impide al sujeto caer en la psicosis de su propio goce descontrolado. Una figura que contradice de raíz el discurso dominante contemporáneo. O dicho con otras palabras: la presencia de un hijo es precisamente lo que cohesiona al sujeto y le impide dar por válida cualquier otra Ley (la del capital, pero también la del narcisismo...) otorgando así la oportunidad definitiva de acceder a lo sagrado. La sangre que empapa la falda de April señala, por lo tanto, la inmensa libertad que ha adquirido la mujer para desintegrarse y ser fagocitada por esa demanda de goce siniestro de la que tanto sabe la sociedad de consumo.

Padre/Hijo

Y es que deberíamos ser extremadamente cautelosos con ese proceso de banalización y demonización que una gran parte del cine postmoderno parece proyectar sobre la figura del padre. En contraposición con esas políticas de género que parecen dar por sentada la validez del rol patriarcal como una moda ideológicamente desfasada o caduca, podemos seguir rastreando ejemplos en la cinematografía contemporánea en la que su función se resiste, incluso en productos manifiestamente postclásicos, a ser aniquilada.

Algo del padre, pese a su constante puesta en duda, sigue manteniéndose inscrito en la ficción postmoderna a toda costa. Algo que contradice y que señala una herida incómoda allí donde el padre parece haber desaparecido. El hueco de su ausencia en la estructura simbólica de occidente parece exigir todavía una posibilidad, la necesidad de que algo sea inscrito en ese mismo lugar. Podríamos poner como ejemplo otras dos imágenes, correspondientes tanto a *Revolutionary Road* como a *El curioso caso de Benjamín Button* (*The curious case of Benjamin Button*, 2008) en las que la figura paterna es súbitamente (re)presentada en un contexto que nada tiene que ver con su postmoderna puesta en duda.

Eso que podríamos llamar la “crisis del padre” está profundamente presente en ambas cintas. En las dos se repite el esquema hacia el que apuntábamos en el epígrafe anterior: una posición narcisista impide a los progenitores asumir su responsabilidad en la estructura del relato,



condenando así a su descendencia a ese mismo sentimiento de pérdida que desemboca en el sujeto fragmentado postmoderno. Y es que la fragmentación parece inevitable allí donde no hay una unicidad en la misión, en la tarea del héroe. Si acudimos a Propp (1985: 105), podemos pensar el papel simbólico del padre en tanto *donante o proveedor*, esto es, el que otorga al héroe el saber necesario para encarar las dificultades de la aventura. Las consecuencias de prescindir de esta figura, como se manifiestan con singular precisión en los dos ejemplos propuestos, son las siguientes:

“El niño es el extraño que escapa al orden donde uno se reconoce; el niño siente que del lado del adulto hay todo un mundo organizado y en el cual, propiamente hablando, él no está iniciado (...) El niño capta todo y, por otro lado, no sabe todo, y esto explica que el niño se introduzca de un solo golpe en un sistema completo de lenguaje en tanto que sistema de una lengua y no deletreo de la realidad” (Lacan, 1951: 12).

Ese orden al que Lacan hace referencia se encuentra, precisamente, en la neurosis reflejada por el cine de la postmodernidad. Si leemos con atención la planificación de las dos escenas propuestas, lo primero que nos llamará la atención es la disposición formal clónica que tanto Mendes como Fincher utilizan para trazar las relaciones padre/hijo. Superpuestas sobre el mismo eje espacial, en un conjunto de miradas fugadas en el fuera de campo (Frank/DiCaprio no mirará a sus hijos jugando

en el columpio hasta el final mismo de la escena), la escisión entre esos destinadores frustrados y sus hijos sólo se articula allí donde reina la muerte. Button (padre) se reconcilia con su hijo justo antes de morir y Frank sólo es capaz de asumir la labor patriarcal cuando su mujer y su hijo nonato mueren. La lectura de ambas secuencias nos lleva, a su vez, a un doble conclusión.

En primer lugar, que pese a la constante depreciación de la figura del padre, las representaciones cinematográficas de la postmodernidad siguen intuyendo que su presencia es absolutamente necesaria para dotar de algún orden allí donde se impone lo real, y por extensión, la muerte misma. En esa dolorosa imagen de *Benjamín Button* en la que el hijo puede reconciliarse con el abandono sufrido y permitir a su padre morir en paz late esta idea de manera limítrofe, como si la piedad y el perdón fueran lo único para sustentar una Ley allí donde el padre ha fracasado².

En segundo lugar, que frente a esa escisión del sujeto que aquí nos convoca, el cine postmoderno sigue mostrando las relaciones entre padre e hijo como un nexo lo suficientemente poderoso como para no arrojarse allí donde la desesperación y el mal goce imperan. Esto es, como un elemento necesario para contener la llamada a la desintegración y a la violenta pérdida de la identidad que tanto favorece a los mecanismos de la sociedad de consumo.

El sujeto fragmentado y el mal goce

Y es que llegados a este punto no tenemos más remedio que avanzar precisamente hacia la intuición de que la sociedad de consumo nada parece saber de las necesidades reales de ese sujeto fragmentado. Baste un simple vistazo a la publicidad de nuestros días para observar cómo toda una serie de valores *new age* –ecología, extrema corrección política– se confunden con los intereses del capital. Nada de eso funciona en efectos prácticos en lo que respecta a las necesidades de cohesión, de identidad. Los intereses –tanto de los sistemas capitalistas como marxistas– se resumen en “plenitud de bienes, liberación de las fuerzas de producción (...) [colocándose] en segundo o tercer lugar el resto de los problemas de la humanidad, incluida su cada vez más dudosa continui-

dad en el futuro” (Amery, 1998, 130). En el campo concreto de lo cinematográfico, la contradicción manifiesta entre lo que se ofrece y lo que se recibe ya fue señalada con total precisión por Britton (1986), al definir esas películas “de entretenimiento” en las que nada parece ser digno de ser pensado –después de todo son banales, están producidas “para escapar”– y, sin embargo, son utilizadas para zafarse de una situación existencial que el propio público considera intolerable. De ese mismo malestar que anida en el sujeto fragmentado. Hay, sin embargo, dos grandes temas –dos imposibilidades– que reaparecen una y otra vez en el cine de los últimos años y que parecen escaparse a esa lógica hedonista y de consumo rápido que se pregona desde los mecanismos del capital. La imposibilidad de sujeto occidental para reconciliarse con su propia historia y la dificultad en entablar vínculos poderosos –simbólicos– con sus contemporáneos. Así, este sujeto escindido no puede anclarse ni en una herencia que retorne hacia él situándole en el mundo, ni por supuesto, a ningún Otro que pudiera dar razón a su propia fragmentación, a su dolor de ser fragmentado. La lista de películas estrenadas durante los últimos meses en los que ese malestar entre la historia, el Otro y la subjetividad del individuo se hace parte fundamental del relato sería interminable.

Así, la historia retorna convertida en una auténtica pesadilla en cintas como *La cuestión humana* (*La question humaine*, Nicolas Klotz, 2007) en la que el director de un departamento de Recursos Humanos descubre que el funcionamiento de la empresa en la que trabaja está directamente vinculado con las técnicas de exterminio en masa del III Reich, o como *Good* (Vicente Amorin, 2007), en la que se demuestra que cualquier intento de aplicar una graduación al valor de la vida humana da carta blanca al horror desatado en los campos de exterminio.

El problema del trato con el Otro –más allá de los cánones clásicos del relato que inscribe la diferencia sexual– aparece precisamente en la depreciación de su cuerpo y de su subjetividad, en la conversión de su intimidad en pura mercancía. Así, en *La lista* (*Deception*, Marcel Langanegger, 2008), otro hombre sufrirá una serie de experiencias cercanas a la psicosis por tomar parte en una red de intercambio sexual en la que, literalmente, se prohíbe cualquier información personal al margen de la pura fisicidad, despojando así cualquier tratamiento simbólico. Lo mismo puede decirse de *After* (Alberto Rodríguez, 2009), en la que un grupo de viejos

amigos se enfrentan a la imposibilidad de construir ningún sentimiento para el Otro, ninguna promesa, ningún lazo lo suficientemente poderoso como para frenarles en su particular proceso de autodestrucción.

Sobre lo que nos gustaría llamar la atención, después de todo, es sobre ese malestar que se impone allí donde ningún símbolo parece mediar el contacto con lo real. Y no lo hace, precisamente, porque –como veíamos con respecto al padre en el epígrafe anterior– el sujeto no ha heredado un saber familiar capaz de permitirle pensar lo traumático del goce, lo traumático de su propia experiencia. Nos gustaría detenernos precisamente aquí trayendo a colación una película como *El lector* (*The reader*, Stephen Daldry, 2008), en la que confluyen con singular precisión las dos líneas –historia y Otro– en las que este nuevo *punctum* postmoderno se hace intolerable. En ella, lo que se propone precisamente es el proceso –truncado– de formación de un chico alemán de la postguerra a manos de una antigua guarda nazi.

Y podríamos añadir: resulta desgarrador que el sujeto protagonista recorra con igual incredulidad –y podríamos decir, con igual horror– el cuerpo de la mujer deseada y los espacios inhabitables de Auschwitz-Birkenau. Resulta descorazonador, a este respecto, lo poco que se ha hablado de la nociva influencia que la madura protagonista de la película ejerce sobre el adolescente al que inicia en las artes amatorias. Ese trayecto del deseo que la cinta retrata durante cuarenta largos minutos de metraje sólo puede ser leído a la luz de las imborrables heridas que quedan en el alma del protagonista, un personaje que accede demasiado pronto y sin mediación simbólica alguna a un territorio del que nada puede comprender. De ahí que el concepto de “mal goce” emerja brutalmente, se retrate en esas conversaciones psicóticas en las que se confunde la exigencia sexual, la complicidad sentimental, el complejo de culpa y la inmadurez como en un inquietante cambalache.

La fábula sobre la que se sustenta *El lector* puede ser leída como una profunda resonancia de ese “despertar a lo real” mismo que sacudió a Europa tras la contemplación de lo ocurrido en el Exterminio, esto es, a la adquisición de un saber que no vino mediado por ninguna presencia paternal posible, por ninguna inscripción en ningún eje de la Ley. Después de todo, recordemos que la propia Europa en la que se forjó el horror nazi/comunista (dos caras del mismo poliedro totalitario y brutal) ya había prescindido en su acceso a la modernidad de una religión

que consideraba anacrónica y desfasada. La razón, la ciencia y el progreso debían dar cuenta de las conductas de sus sujetos. Con la salvedad, por supuesto, de que nada bueno ocurrió en torno a lo que esa misma razón pregonaba.

El adolescente de *El lector* está tan confuso ante la naturaleza de la mujer como el ser humano ante el horror de los campos. De ahí que resulte tan profundamente expresivo ese choque mediante el montaje en el que Daldry sitúa, en un doloroso continuo, una clase semivacía en la universidad en la que los estudiantes intentan *pensar* lo ocurrido junto a un maestro que nada parece ofrecerles, y ese campo de exterminio por el que el protagonista parece vagar errático.



Entre esos dos espacios se inscribe la fractura misma del sujeto, su dolor, su ausencia. Ahí se encuentra esa brecha que el vacío del Nombre-del-Padre (lo que, después de todo, no es más que la negación voluntaria del proceso de forclusión lacaniano) ha dejado en el sujeto postmoderno. Ese profesor silencioso, incrédulo ante los arrebatos de ira de uno de sus alumnos (que dice *no comprender cómo no se suicidaron después de aquello*) resulta del todo inútil al trasluz del sufrimiento. La división entre ese saber que requiere una simbolización (el cuerpo de la mujer, los campos de exterminio) y el silencio de una sociedad que parece prescindir de las figuras patriarcales está condenada al fracaso, al mal goce. Lo que queda al otro lado de esas dos imágenes es la desesperación de un sujeto que intenta pensar(se) sin un sistema de valores, sin una Ley que esté sustentada por algo externo a él, algo más fuerte que su propio narcisismo. El movimiento contrario, por supuesto, es el de pensar que todo el universo son los cuatro márgenes que componen nuestros espejos, olvidando que hay un contraplano y un gran Otro que espera *algo* de nosotros. Que espera una palabra de nosotros.

Conclusiones: El Verbo contra la escisión del sujeto

Al final de la cinta *Sacrificio* (*Offret*, Andrei Tarkovski, 1986), un niño preguntaba, mirando al cielo: “En el principio era el Verbo... ¿por qué, papá?”. Nosotros hemos elegido esa misma cita para iniciar nuestra investigación al intuir que encierra toda la problemática del sujeto fragmentado. Y nos atreveríamos a responder: porque sólo en el Verbo podemos acceder a la dimensión simbólica de nuestra existencia, sólo mediante el Verbo que desciende hacia el sujeto (el Nombre-del-Padre) y le introduce en la dimensión más radicalmente hermosa –el goce– y dolorosa –lo real– de su propia experiencia. Algo parece confirmar nuestra hipótesis cuando, acto seguido, Andrei Tarkovski inserta en pantalla el siguiente crédito: “*Dedico este film a mi hijo Andriuska, con esperanza y confianza*”.

Esperanza y confianza son sólo dos de los ejes que el Verbo introduce en el sujeto, pero podríamos señalar algunos más. La noción de *responsabilidad* para con el Otro, en primer lugar, de Tarea proppiana en la que el héroe no puede –salvo a riesgo de su propia vida o de su propia felicidad futura– zafarse. La noción de *culpa* para poder articular un *perdón* que le impida caer en la psicosis narcisista de los protagonistas de *Revolutionary road*. Pero ante todo, la noción de la importancia y el sentido que esa nueva vida exige:

Nada tan imprescindible como el nuevo ser destinado a afrontar esa travesía por lo real que la promesa de que es posible un futuro digno que le aguarda (...) Sólo si los padres afrontan su angustia y sustentan un –digno– relato, hacen posible que exista para el niño ese orden de trascendencia que es el orden mismo del sentido (González Requena, 2002: 119-120).

Reivindicando el lugar del padre y del buen goce en los textos que nos conforman estamos, en realidad, reivindicando la posibilidad misma de seguir existiendo, de no ceder ante la tentación de la desintegración y la angustia que esperan en esa fragmentación en la que el sujeto, pese a todo, necesita componerse.

Bibliografía

- AMERY, C. (1998): *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI? Hitler como precursor*, Madrid, Editorial Turner/Fondo de Cultura Económica.
- AZNAR, Y. y MARTÍNEZ, J. (2009): *Nuevas tendencias del arte*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- BRITTON, A. (1986): "Blissing out: the politics of reaganite entertainment" en *Revista Movie*, N.º 31-33, pp. 1-36.
- DANTO, A. C. (1997): *Después del fin del arte*, Madrid, Editorial Paidós.
- FRIEDAN, B. (1974): *La mística de la feminidad*, Madrid, Ediciones Júcar.
- FUKUYAMA, F. (1992): *El fin de la historia y el último hombre*, Buenos Aires, Editorial Planeta.
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA, T., *Erin Brockovich o la "Pretty Mother" contemporánea*, en las Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica, Universidad del País Vasco, pp. 94-116.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1999): *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Cátedra.
- (2002): *Los Tres Reyes Magos: La eficacia simbólica*, Madrid, Editorial Akal.
- LACAN, J., *El hombre de los lobos*; Versión on-line [Consultada en *Psikolibro.blogspot.com* el 30 de noviembre de 2009], original de 1951.
- MARTÍN ARIAS, L. (2009): *En los orígenes del cine*, Valladolid, Editorial Castilla.
- PROPP, V. (1985): *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Akal.
- ZIZEK, S. (2000): *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Editorial Paidós.

Notas

- 1 No deja de resultar esclarecedor que nada más terminar el rodaje de *Revolutionary Road*, el director Sam Mendes se lanzara a una aventura diametralmente opuesta como *Un lugar donde quedarse* (*Away we go*, 2009), en la que unos padres recorren Norteamérica buscando el mejor lugar para que crezca su hijo. De la misma manera que dos de sus anteriores películas –*American Beauty* (1999) y *Camino a la Perdición* (*Road to Perdition*, 2002)– pueden considerarse como un proceso de deconstrucción y de reconstrucción de la figura paterna, el par *Revolutionary Road*/*Un lugar donde quedarse* parece realizar la misma parábola en torno a la posibilidad de constituir una familia en oposición a la psicosis.
- 2 La lectura de la escena propuesta es, en cualquier caso, un poco más compleja. No se nos debe olvidar que en la presencia entre ese hijo (Brad Pitt) y su padre (Jason Flenyng) hay una tercera presencia patriarcal implícita en ese mismo eje de miradas que los dos personajes proyectan hacia el amanecer. Se trata, por supuesto, de Dios (Padre), en tanto testigo y garante de ese perdón que se establece entre los dos hombres y cuya comparecencia –reflejada en ese amanecer cuya luz invade a los personajes– reestablece el orden de la Ley.