



Razón y Palabra

ISSN: 1605-4806

octavio.islas@uhemisferios.edu.ec

Universidad de los Hemisferios

Ecuador

Siles, Begoña

La Mirada de la Mujer y la Mujer Mirada. En torno al Cine de Pilar Moró

Razón y Palabra, núm. 46, agosto-septiembre, 2005

Universidad de los Hemisferios

Quito, Ecuador

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520647012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

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

La Mirada de la Mujer y la Mujer Mirada. En torno al Cine de Pilar Moró

Por Begoña Siles
Número 46

Hacia el encuentro de la visibilidad

"La historia es la huella que deja detrás de sí la búsqueda..."
Jean-Francois Lyotard

Una búsqueda implica la ruptura de un equilibrio... la desaparición de un sujeto o de un objeto. A partir de aquí, se inicia el recorrido en el espacio y en el tiempo para hacer visible aquello que ya no está. En realidad se podría pensar la historia como el relato que va hacia el encuentro de una visibilidad. Esto es, "hacer visible lo invisible", una de las frases más significativas para definir los objetivos de la teoría-crítica de la historia fílmica feminista. Annette Kuhn (1991: 87), teórica creadora de la definición, señaló que "hacer visible lo invisible" es, ante todo, una actividad analítica-histórica que debe exponer, por una parte, qué posición ocupan las mujeres dentro de la industria cinematográfica, y, por otra, cómo se representa la mujer, lo femenino en el interior de los textos fílmicos.

Y éstos son los dos objetivos que estructuran este artículo: primero, hacer presente la ausencia real de una de las mujeres públicas más emblemáticas dentro de la industria audiovisual española: PILAR MIRÓ; y, segundo, desvelar el sujeto femenino, y por ende el masculino, que en los textos fílmicos de esta directora se perfila. Porque Pilar Miró, ante todo en el espacio público, fue DIRECTORA DE CINE: "El cine es el gran amor de mi vida. Los otros amores van y vienen, pero el cine siempre permanece." (*El País*: sábado 25 de agosto de 1990)

Pilar Miró: una mujer pública en el mundo audiovisual

El 20 de noviembre de 1975 muere el General Francisco Franco, dejando como recuerdo póstumo una Guerra Civil y cuarenta años de dictadura. Un año más tarde, aproximadamente el 20 de septiembre de 1976, Pilar Miró estrena su primera película en Barcelona: *La petición*.

Así pues, Pilar Miró inició su carrera profesional como directora de cine en plena transición política española, tal y como John Hopewell, historiador de cine español, señala:

La más clara transición del cine español se produjo entre 1976 y 1977. Cumplida la primera condición necesaria para desarrollar una cinematografía liberal, es decir, garantizada la libertad de creación (la censura se suprimió el 1 de diciembre de 1977 y apareció una nueva legislación de cinematografía) el cine político desplegó, en esos años, un abanico de posturas que, aunque a menudo liberales, cabe identificar con los nuevos partidos políticos del país; se produjo una eclosión de cines nacionales y de enfoques radicales y, a veces, rupturistas (1985: 16).

Aunque otros historiadores discrepan de esta opinión y consideran que la transición en el mundo cultural, tanto literario como cinematográfico, se inició en la década de los sesenta. En esa década y hasta la muerte del General Francisco Franco se publicaron títulos literarios tales como *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo, *San Camilo 36* de Camilo José Cela, *Arde el mar* de Pedro Gimferrer, *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero; y se ruedan películas tan emblemáticas como *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, *La prima Angélica*, *Ana y los lobos* y *Elisa, vida mía* de Carlos Saura. Obras todas

ellas que dejaban en evidencia cómo la censura se estaba resquebrajando, a partir de los años sesenta, dentro de la industria cultural española en general y en la cinematográfica en particular. A esta quiebra también le ayudó el hecho de que las obras filmicas dirigidas en España no podían competir con la televisión y con las películas eróticas que procedían de Europa. En realidad, se podría pensar que los directores, productores y distribuidores empezaron a presionar para que disminuyese la censura no por razones políticas, sino más bien por una necesidad de competencia económica.

Tras esta contextualización histórica de los inicios cinematográficos de Pilar Miró, cabe señalar que a partir del estreno en 1976 de *La Petición* y hasta su muerte el 19 de octubre de 1997, Pilar Miró dirigió ocho películas más: *El crimen de Cuenca* en 1979, *Gary Cooper que estás en los cielos* en 1980, *Hablamos esta noche* en 1982, *Wether* en 1986, *Beltenebros* en 1991, *El pájaro de la felicidad* en 1993, *Tu nombre envenena mis sueños* en 1996 y, la última, *El perro del hortelano* en 1996. Pilar Miró hubiese dirigido más películas si la muerte, más persistente que ella a la hora de realizar su tarea no hubiese ido a buscarla antes de lo previsto. Y lo cierto es que la persistencia es lo que caracterizaba la personalidad pública de Pilar Miró. Ella permanecía firme y creyendo en sus proyectos audiovisuales y en sus propuestas de organización y creación que conllevaba la gestión de los cargos públicos de la Dirección General de Cinematografía y de la Dirección General de Radio Televisión Española (RTVE), que ocupó durante los años de Gobierno Socialista en 1983-1985 y 1986-1989, respectivamente.

Una fe innata y una profesionalidad sin límites que le llevaban a realizar trabajos audiovisuales que estaban condenados de antemano al fracaso, según sus compañeros de profesión y críticos audiovisuales. Esto fue, por ejemplo, lo que ocurrió con su última película, *El perro del hortelano*. Un proyecto considerado "enloquecido", por muchos profesionales cinematográficos. "Piensan (los productores) que es una locura hacer cine sobre una obra teatral en verso. En cambio, yo nunca he creído tanto en una película como ésta" (*El País*: sábado 3 de mayo de 1997). Así pues, esa persistencia suya le llevó a adaptar sin temor la obra de teatro *El perro del Hortelano* de uno de los escritores más elogiados del Siglo de Oro, Lope de Vega. Y conseguir una de las películas más bellas y más exitosas a nivel de público y crítica de toda la historia de la industria cinematográfica española.

Entusiasmada tras el éxito obtenido por *El perro del hortelano*, y como gran admiradora de la obra de Lope de Vega, su siguiente proyecto era llevar a la pantalla uno de los textos más complejos de este autor: *El castigo sin venganza*. Y claro que lo hubiese rodado, si el destino de manera irreversible no le hubiese hecho cambiar de planes. Planes que coincidían totalmente con los de Andrea, la protagonista de su película *Gary Cooper, que estás en los cielos*: "[...] John Ford dirigió setenta películas, Howard Hawks cincuenta y ocho, Hitchcock cincuenta. Yo no quiero ser menos. Esos son mis planes de futuro".

Directora General de Cinematografía. "La ley Miró"

Tras la victoria electoral del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) en las elecciones de 1982 y una vez que se produce la toma de posesión del gobierno por el presidente Felipe González, el relevo político llega también a la Dirección General de Cinematografía. Pilar Miró fue nombrada Directora General de Cinematografía. Un nombramiento que sorprendió a la opinión pública, política y cinematográfica por dos motivos: primero, porque era la primera, y la única vez, que una mujer accedía a la Dirección General de Cine; y, segundo, porque también por primera vez era una profesional en ejercicio y con prestigio creativo quien ocupaba dicho cargo, ya que durante los periodos políticos anteriores, la dictadura y la transición, dicho cargo era ocupado por funcionarios o políticos que poco o nada habían estado implicados con la industria cinematográfica, hasta el momento de su nombramiento.

Si el nombramiento de Pilar Miró fue sorprendente, por novedoso y coherente, su gestión en la Dirección General de Cinematografía fue totalmente transparente. El periodo en que Pilar Miró ocupó la dirección (desde 1982 hasta su dimisión en 1985) estuvo marcado por una política y una gestión cuyo objetivo era proteger y potenciar un cine español con calidad creativa. Un objetivo inscrito en un decreto-ley donde se legislaba un sistema protector para el cine español. En realidad, un decreto-ley conocido popularmente como "Ley Miró". Una "Ley Miró" que marcó no sólo el periodo en que esta directora cinematográfica ocupó la Dirección General de Cinematografía, sino que trascendió hasta la década de los noventa.

La política cinematográfica de Pilar Miró se podría resumir en los siguientes puntos. Entre aquellos aspectos que estaban excluidos del Decreto-Ley del 28 de diciembre de 1983, cabe destacar:

- La regulación de la exhibición de las películas clasificadas "X".
- Los acuerdos entre RTVE y las asociaciones nacionales de productores cinematográficos. Este convenio fijaba primero una "cuota de pantalla" de una emisión de una película española por cuatro extranjeras; segundo, regulaba los "derechos de antena", que consistía en que TVE adquiría los derechos de emisión de una película española antes de que se empezase a rodar; y, finalmente, se creaba la figura de "producciones asociadas", donde TVE arrendaba los servicios de productoras cinematográficas para la realización de películas, series televisivas, etc...
- La reconversión de la Dirección General de Cinematografía en Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, el cual pasaba a ser un organismo autónomo, pero integrado en el Ministerio de Cultura.

Y, por otro lado, entre los puntos que estaban incluidos dentro del Decreto-Ley o "Ley Miró", subrayaríamos los siguientes:

- La creación de normas para el apoyo a la producción cinematográfica, a través de diferentes mecanismos tales como: la "subvención anticipada" sobre proyecto de guión, propuesta de equipo, presupuesto, plan financiero y memoria explicativa. De tal manera que muchos proyectos podían recibir hasta el 50% del presupuesto de producción; la "subvención adicional", que estaba destinada a premiar las películas de "alto presupuesto"; la "subvención de taquilla", que consistía en asignar un 25% fijo de los ingresos en taquilla a aquellas productoras que habían conseguido que sus películas se declarasen de "especial calidad".

En el fondo, la filosofía política y de gestión de Pilar Miró sólo tenía el objetivo de crear un sistema de protección que dignificara el cine español tanto a nivel estético, como industrial.

Directora General de Radio Televisión Española

En 1986 Pilar Miró fue nombrada Directora General de Radio Televisión Española. De nuevo, y al igual que ocurrió con su anterior nombramiento, el de Directora General de Cinematografía, era la primera vez que una mujer accedía a ese cargo. Y, con ella, al igual que sucedió en la Dirección General de Cinematografía, la renovación y la innovación llegó a este ENTE Público de Comunicación. Un ENTE formado en aquella época por Televisión Española, Radio Nacional de España, Radio Cadena Española y la Orquesta y Coros.

La gestión de Pilar Miró estuvo marcada por tres objetivos primordiales que definieron las pautas de los cambios que se llevaron a cabo a nivel de organización laboral, económica y de programación.

Así pues, el primero de los objetivos fundamentales era conseguir que RTVE fuese dependiente del Estado e independiente del gobierno en el poder, en este caso el PSOE

(Partido Socialista Obrero Español). Una independencia que se debía plasmar a la hora de tomar decisiones en materia de programación tanto a nivel formal como de contenido (especialmente en los informativos) y en la dirección de la empresa. El segundo de los objetivos esenciales era mostrar total transparencia en las decisiones que se tomaran en las reuniones del Consejo de Administración y en la distribución económica del ENTE -80 millones de pesetas-. Para llevarlo a cabo las reuniones del Consejo de Administración pasaron a ser semanales y una vez finalizadas se convocaba una rueda de prensa donde se informaba tanto de los acuerdos tomados, como de todas aquellas cuestiones que se habían tratado más allá de que estuviesen en el orden del día. El último de los objetivos consistió en que los presupuestos se dejaran de distribuir de manera global, para repartirse según criterios de "dirección por objetivos" en los diferentes organismos que formaban el ENTE (TVE, RNE y RCE).

De este modo estos tres objetivos fundamentales y primordiales orientaron todas las demás decisiones que se tomaron durante la dirección de Pilar Miró. Decisiones tales como: aumentar la producción y coproducción de programas; renovar tecnológicamente el ENTE; regionalizar la "Segunda Cadena", pasando todas las conexiones territoriales a este canal, con el fin, por una parte, de estabilizar los horarios de la primera y, por otra, aumentar las horas de emisión tanto por la mañana como por la noche; aumentar las compras de derechos de antena de largometrajes -se subió la cifra económica de pago por película emitida a más de un 50 por 100, esto es de 6 se pasó a 9 millones de pesetas-, y, además, se empezó a pagar por primera vez el canon de publicidad a la Sociedad General de Autores de España; aumentar las retransmisiones de deportes, óperas, conciertos y, sobre todo, películas -se emitían de 3 a 4 películas diarias entre las dos cadenas -ni antes, ni después hubo tanto cine en TVE-; establecer como sede de la Orquesta y Coros de RTVE el Teatro Monumental de Madrid -antes este organismo no tenía una sede fija-; adquirir los Estudios Bronston en Madrid y transformarlos en estudios para televisión y cine -Estudios Buñuel, en la actualidad-; unificar la Radio: suprimiendo RCA, S.A. e integrándola en RNE, S.A.; informatizar la redacción de los servicios informativos; y, por último, autopromocionar los programas de RTVE -hasta entonces no existía esta práctica en el ENTE.

Todas estas decisiones hicieron que la programación y la organización de RTVE fuese más productiva y creativa, de modo que pudiese competir con las televisiones privadas que muy a corto plazo se iban a implantar en España -exactamente Tele 5 y Antena 3 iniciaron sus emisiones en marzo de 1990 y en diciembre de 1989, respectivamente.

Pero a pesar de su encomiable y eficaz gestión de la Dirección de RTVE -el ejecutivo del ENTE nunca y en un periodo tan corto había materializado tantas decisiones-, su labor quedó eclipsada por la acusación pública de "malversación de fondos públicos". En concreto, se le acusó de pagar con erario público la cantidad de 1.017.750 pesetas en 1987 y de 19.000.000 de pesetas en 1988 para la compra de vestuario y regalos no reconocidos por el organismo económico del ENTE como admisible inclusión en la partida de "Atención a personalidades". Gastos que los anteriores directores de RTVE habían llevado a cabo, pero que nunca se justificaban a través de facturas en las cuales se detallaban los motivos del gasto, tan minuciosamente como lo hizo Pilar Miró, sino que incluían certificaciones sin detallar el origen del gasto. De tal modo que aquel objetivo primordial de total transparencia económica en su gestión, fue el motivo de su procesamiento. Tal y como reiteró Pilar Miró en un comunicado público: "mi voluntad ha sido siempre la de ejercer mi responsabilidad dentro de una máxima transparencia en la gestión al frente de RTVE, por lo que nunca ha existido ánimo de ocultación, sino todo lo contrario" (*El País*: martes 25 de octubre de 1988). Pilar Miró presentó su dimisión en enero de 1989 y aceptó la decisión de la Intervención General de la Administración del Estado de ingresar el importe de los gastos realizados en regalos y vestuario, tal y como se recoge en *El País* (martes 21 de octubre de 1997).

Hay que señalar que en los comunicados del Gobierno del PSOE siempre se dejaba claro la honestidad de la Directora de RTVE y que el hecho de recurrir a los presupuestos del ENTE público para gastos de representación de sus actividades públicas se había producido con el convencimiento de la Directora General de lo correcto de su actuación, según señala *El País* (martes 25 de octubre de 1988). Detrás de esta acusación lo que existió fue una división clara entre los miembros del partido con respecto al nombramiento como Directora General de RTVE a Pilar Miró. Una división entre los partidarios del presidente del Gobierno Felipe González y el vicepresidente Alfonso Guerra; estos últimos tenían otro candidato para la dirección del ENTE. Así pues, cuando en el Consejo de Administración de RTVE el partido de la oposición pidió la destitución de la directora Pilar Miró, este grupo "guerrista" se abstuvo de votar en contra, -votación que dejaba clara su posición- (*El País*: martes, 25 de octubre de 1988). Pilar Miró declaró que "lo de menos fue la imputación del delito de malversación. Lo de más era que la ejecutiva del PSOE no me quería al frente de RTVE y que en aquella guerra se jugó sucio" (*La Esfera*: sábado 25 de octubre de 1997).

En 1992 Pilar Miró fue absuelta de la acusación de "malversación de fondos públicos" y declarada inocente. Aún así, como ella misma confesó años después, la Dirección de RTVE fue la peor experiencia pública de su vida. "De la experiencia como directora de RTVE me queda una experiencia dura" (*El Correo Español. Pueblo Vasco*: sábado 7 de marzo de 1992).

La escritura fílmica El sentir melancólico

Mi única estrella ha muerto, y mi laúd constelado. Lleva el sol negro de la melancolía. (El desdichado de Gérard de Nerval, citado por Kristeva, 1991: 120)

El universo fílmico de Pilar Miró podría decirse, siguiendo lo expuesto por Kristeva, "lleva el Sol negro de la Melancolía". La metáfora "el sol negro" del verso El desdichado de Gérard de Nerval trasluce el sentir apesadumbrado de la escritura de Pilar Miró. Su obra cinematográfica, exceptuando su última película *El perro del Hortelano*, está filtrada con un halo de tristeza que inunda todo el relato.

Se podría decir que casi todos sus relatos se sienten "abrumados por la melancolía". Al igual que recita Carmen, la protagonista de *El pájaro de la felicidad*, y en palabras del poeta Ángel González "en ocasiones, el corazón se siente abrumado por la melancolía, y al pensamiento llegan viejas palabras leídas en libros olvidados: felicidad, misterio, alma, infinito". (González, 1997: 174)

Freud definió la melancolía como un sentir, en algunos aspectos, semejante al duelo: "El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas, a las que por lo mismo atribuimos una predisposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo. (...) La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio". (Freud, 1997: 2091)

Los relatos de Pilar Miró hablan de ese "estado de ánimo profundamente doloroso". Los personajes que transitan por la narración sienten ese abismo de tristeza, ese dolor incommunicable que les agrieta por dentro hasta hacerles perder el gusto por cualquier palabra, por cualquier acto, inclusive, el gusto por la vida. Pero, ¿de dónde viene ese sol negro de la melancolía?

La melancolía que Freud denominó como un síntoma que aqueja a todo sujeto desengañado por la pérdida (real o no) de un objeto o abstracción similar, tendría que ver con el extravío de cierto sentido. Un cierto sentido que los personajes de las películas de Miró pierden cuando un hecho arbitrario, azaroso y singular penetra en sus vidas resquebrajándolas. De este modo, lo desconcertante que surge en *La petición* es la propia construcción social y cultural de lo femenino como maldad, encarnado en el personaje de Teresa, lo oscuro y tenebroso; en *El crimen de Cuenca*, es la calumnia mediatizada por la ofuscación ideológica de una confesión la que enturbia la vida de los personajes; en *Gary Cooper que estás en los cielos*, cuando a Andrea, la protagonista, le diagnostican un cáncer; en *Hablamos esta noche*, la incertidumbre que rompe al personaje Víctor se da cuando le comunican por una parte, en la esfera privada, que su hijo es homosexual y, por otra, en el espacio laboral, cuando el descubrimiento de una falla en el terreno donde se está construyendo una central nuclear amenaza con irrumpir y causar miles de muertos; en *Werther*, es la pasión amorosa lo que precipita al Profesor hacia lo incontrolable, el suicidio; en *Beltenebros*, dos sucesos invaden la omnisciente seguridad del héroe, Darman, un amor perdido y la traición política; en *El pájaro de la felicidad*, es la violación, el ultraje físico y moral que varios hombres cometen contra Carmen, el personaje principal; y por último, en *Tu nombre envenena mis sueños* es la Guerra Civil Española, con todos sus muertos, el elemento perturbador.

Todas estas experiencias quiebran la existencia controlada y plácida en la que vivían los personajes de la obra de Pilar Miró. La herida abierta vislumbra la fragilidad de la vida y empuja a los sujetos hacia la penumbra de lo inexplicable. Por tanto, estos hechos, inesperados, les arrancan repentinamente de esa categoría que parecía normal, de gente normal. Todo esto les proporciona bruscamente otra vida, donde la presencia de la muerte inscribe el sin sentido del estar melancólico.

En las fronteras de la vida y de la muerte, a veces siento el orgullo de ser testigo del sin sentido del Ser, de revelar lo absurdo de los nexos y los seres. (Kristeva 1991: 10)

La estética de la tristeza melancólica

Los textos de Pilar Miró dejan en evidencia la vulnerabilidad de la realidad. En un instante y de manera azarosa la existencia y la realidad de los personajes se quiebra y se hace insoportable, al sentir como traumático experiencias como la pasión, la muerte, la enfermedad, la tortura, el sexo... Así, la realidad que pesa, su pesar, deja al descubierto el devenir sufriente de los sujetos del enunciado.

Se desprende, por tanto, de la escritura de esta directora una sombría complicidad entre la muerte y el sinsentido. Una complicidad que se metaforiza en una tristeza melancólica que el relato inscribe estéticamente. ¿Cómo, entonces, escribe el relato esa tristeza melancólica que exhala tanto a nivel de enunciado como de enunciación?

a. El de-venir del cuerpo abyecto

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. (Kristeva, 1988: 11)

En las películas de Pilar Miró el cuerpo en su materialidad más radical se hace presente. El cuerpo es sentido como un espacio donde lo abyecto se ha instalado; entendiendo lo abyecto como aquello que está del lado del azar, de lo singular -por impredecible- en definitiva, de lo real. Y podemos pensar lo real como aquello que "afecta de manera decisiva a la comprensión misma del sujeto" y, por tanto, hace sentir al sujeto que la realidad no está hecha a su imagen y semejanza, (González Requena, 1996: 22). Una experiencia, ésta, que

los personajes de Pilar Miró se obstinan en no querer sentir, ni pensar. De este modo, ver el cuerpo del lado de lo real, es sentirlo en su abyecta materialidad y carnalidad, y, por tanto, rompe al sujeto que lo habita.

Los sujetos de los enunciados de *Gary Cooper que estás en los cielos*, *El pájaro de la felicidad* y *El crimen de Cuenca*, sienten cómo sus respectivos “yos” se fragmentan al percibir sus cuerpos como desconocidos, algo ajenos a su propia imagen. Unos cuerpos vividos como “lo otro”, por extraño, que se manifiesta violenta y repentinamente, arrastrando al “yo” omnipotente del sujeto hasta la melancolía. Trágico momento éste, donde el propio cuerpo se re/presenta como un desconocido. Por una parte, Andrea y Carmen, las respectivas protagonistas de *Gary Cooper que estás en los cielos* y *El pájaro de la felicidad*, no reconocen sus propios cuerpos reflejados en el espejo. Esa imagen unificadora que cada sujeto tiene de sí mismo se les ha desmoronado en fragmentos. Fragmentos de cuerpo que por mucho que Andrea recorra desesperadamente y Carmen limpie concienzudamente debajo de la ducha no van a poder apresar, reconocer. En realidad, la lógica escópica se ha roto en el instante en que el cuerpo se ha hecho presente, en el caso de Andrea como portador de una metástasis y en el de Carmen tras el ultraje al que ha sido sometido. Así pues, cuando se resquebraja esa identificación primaria -narcisista- donde se anuda la ilusión de ver una imagen total y reconocible del propio cuerpo, ya sólo se puede sentir el cuerpo como un “otro” extraño. Un “otro” por abyecto. La experiencia abyecta deja al descubierto la fragilidad de todo sujeto, cuando el cuerpo deja de ser un espacio imaginario, carente de fisuras. Tal es lo que Lacan llamó narcisismo primario: una experiencia visual-escópica, en la cual el sujeto se identifica imaginariamente con otro -antes que nadie su madre, en tanto objeto absoluto del que depende la supervivencia. Sobre el modelo de esa imagen del otro, que es a la vez aquello que desea, es sobre la que el sujeto construye prematuramente su imagen de sí. Prematuramente, porque el sujeto todavía no es capaz de nombrarse y pensarse como un yo dividido. Así pues, el “yo del sujeto se construye sobre un doble déficit, sobre una alienación esencial: a partir de la imagen misteriosa del otro con el que se identifica. Pues lo que desea, después de todo, es ser deseado por el otro. El deseo del sujeto es, así, inevitablemente, el deseo de otro”. (González Requena y Ortiz de Zárate, 1995: 17)

Por otra, *El crimen de Cuenca* narra la ausencia del cuerpo de “el Cepa” y, en su lugar, inscribe la presencia de los cuerpos de “el Gregorio” y “el León”. Esto es, la desaparición del pastor de Tresjuncos, apodado “el Cepa”, lleva a la deducción por parte del pueblo y de las autoridades, que ha sido asesinado por sus compañeros “el Gregorio” y “el León”; éstos serán detenidos y torturados hasta gritar una confesión falsa: que ellos cometieron el asesinato de José María Grimaldos, apodado “el Cepa”. Una confesión que se intentará arrancar de sus cuerpos a través de la tortura más vejatoria y atroz. La tortura como procedimiento autoritario para conseguir una confesión. Una confesión que no tiene por qué ser verdadera; basta con que contenga la verdad que el poder perverso quiere oír. Para el sociólogo Jesús Ibáñez, las palabras citadas en él revelan el objetivo que tiene la confesión para el poder: “Mediante la confesión... el poder reduce la palabra de los hombres a mera repetición de la ley -ofreciendo perdón a cambio del sometimiento y el amor al poder”. (1986: 14)

Sólo experimento abyección cuando Otro se instaló en el lugar de lo que será ‘yo’. No otro con el que me identifico y al que incorporo, sino otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión. (Kristeva, 1988: 10)

b. Violencia, sexo

En *La petición*, *Hablamos esta noche*, *Beltenebros*, y *Tu nombre envenena mis sueños* lo que se pone en juego, entre otras cosas, es precisamente el cuerpo de las pulsiones. El cuerpo pulsional comparece sin ningún tipo de límite ante el ansia sexual de los personajes. El

cuerpo agitado va al encuentro gozoso con el otro cuerpo. Un encuentro donde no hay obstáculos, ni interposiciones. Y si el cuerpo se encuentra con algún impedimento para la unión física entonces se compra como, sucede en la película *Beltenebros*. Freud (1993: 252) asegura que el factor motor de una pulsión, lo que la define, es su "carácter apremiante, esto es, la suma de fuerza o la cantidad de exigencia de trabajo que representa". Esta imperiosa exigencia pulsional se muestra, pues, contraria a cualquier límite ya que, en su propia lógica interna, rechaza que se impongan cortapisas a sus fines. Nada que obstaculice, que ponga freno a lo que en el cuerpo más se resiste al límite: una satisfacción inmediata.

Lo veníamos anunciando desde el principio: es del cuerpo agitado y de su encuentro gozoso con otro cuerpo de lo que en *La petición*, *Hablamos esta noche*, *Beltenebros* y *Tu nombre envenena mis sueños* se da buena cuenta. Un cuerpo a cuerpo que, de terminar ahí, podría ser, no más, el relato de cierto despertar al sexo en *La petición*, o de encuentros amorosos y pasionales en *Hablamos esta noche*, *Beltenebros* y *Tu nombre envenena mis sueños*. Pero no. Hay algo más. Estos filmes no dejarán de hablar de una cierta violencia. O mejor aún: será la violencia del cuerpo la que no dejará hablar víctima del desorden de los sentidos. Jacques Van Rillaer comenta: "Una conducta amistosa disimula a veces sentimientos hostiles, y el comportamiento agresivo de un individuo puede no ser otra cosa que una defensa contra su propia inclinación amorosa...¿Cuál es, en definitiva, el sentido propio de la intención agresiva? Se trata esencialmente de una protección o de una expansión de sí mismo que se realiza en oposición con el entorno. La agresividad puede definirse como una disposición dirigida a defenderse o a afirmarse frente alguien o algo". (1978: 23)

Veamos pues, la violencia de la que se nutren estos filmes. En *La petición*, tiene su origen en esa vivencia de la pulsión del cuerpo como fatalidad. Violencia que, no lo olvidemos, procede de ese fondo sin palabras en el que se sumergen los protagonistas nada más comenzar el filme. Y que se materializa en una relación sadomasoquista donde uno de los protagonistas muere. En *Hablamos esta noche*, la relación entre los amantes queda sustentada en la agresividad que surge de la ambición laboral de los protagonistas. En *Beltenebros* y *Tu nombre envenena mis sueños*, la Guerra Civil Española empaña trágicamente las relaciones amorosas de los protagonistas, haciendo que la pulsión de los cuerpos de los amantes esté teñida de la traición y la venganza. Cuerpos arrastrados por la pulsión los de estos protagonistas que se precipitan hacia la violencia y la muerte. Bataille lo anuncia con precisión: "Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos." (1997: 21) Y estos personajes obstinados en el acto sexual, obstinados por dominar la discontinuidad que supone siempre el otro, terminan por encontrarse con la muerte.

c. La muerte / El cadáver

La muerte y, con ella, el cadáver como máxima representación del cuerpo abyecto, está nombrada en todos los relatos de Pilar Miró. El cadáver de los otros, o el pensar su cuerpo como futuro cadáver, es lo que arrastra a los protagonistas hacia el estado melancólico.

El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediabilmente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aún la identidad de aquél que se le confronta como un azar frágil y engañoso. (...) Ya no soy yo (moi) quien expulsa, "yo" es expulsado. (Kristeva, 1988: 10)

Los relatos fílmicos de Pilar Miró se ven abocados trágicamente a establecer una cadena metonímica y metafórica entre el cuerpo pulsional, el abyecto y el cuerpo muerto: cuerpo muerto por accidente en *La petición*, por suicidio en *Hablamos esta noche* y *Werther*, o por asesinato en *Beltenebros* y *Tu nombre envenena mis sueños*. En todos los relatos la muerte

está presente, aunque el cadáver no lo esté, como ocurre en *Gary Cooper que estás en los cielos*, *El crimen de Cuenca*, *El perro del hortelano*, *El pájaro de la felicidad*. La muerte es representada como un ritual ceremonioso inherente a la melancolía -el suicidio o la muerte como trágico destino. Una fascinación por la muerte que alcanza su máxima espectacularidad en la última secuencia de *Beltenebros*, con el asesinato del personaje del comisario Ugarte.

Y es que la muerte, las muertes, en el cine de Pilar Miró sobrepasa sus funciones narrativas para significar otras direcciones. Direcciones que abren el texto hacia nuevos sentidos, hacia un exceso de sentido, que revelan el vacío melancólico que habita en los personajes de estos relatos.

La insoportable levedad de la palabra

Por querer nombrarlo todo, tropiezan...con lo innombrable. Esta parece ser la triste paradoja del destino de los personajes de Pilar Miró: encontrarse con lo innombrable...con lo inexplicable. Sus realidades ordenadas y controladas se desmoronan ante esos sucesos que han irrumpido en sus vidas. Orillados en su dolor y su tristeza ni hablan, a pesar de un deseo irrefrenable de querer hablar.

En estos relatos fílmicos la palabra parece desmoronarse, al igual que se desmoronan las máscaras que cubrían a los personajes de las historias. Estas máscaras que les convertían en personas prepotentes, fuertes e independientes tanto económica como emocionalmente se desprenden. Máscaras trazadas con las huellas de los valores lógicos, instrumentales, pragmáticos del espacio público. Máscaras marcadas por un yo racional que piensa que todo puede ser legible. Entonces cuando un hecho ininteligible, como la enfermedad, la muerte, la guerra, la tortura, la violación se tropieza en sus vidas, aquella palabra que tanto controlaban, por semiótica, por estar del lado de lo nombrable, se hace inservible y se suspenden en el vacío. Sujetos a la nada, buscan en las palabras el hilo que los sujete, de nuevo, al sentido de la vida.

a. La imposibilidad

Si hay algo que caracteriza a los personajes femeninos y masculinos de las películas de Pilar Miró es su deseo de hablar. Protagonistas o no de la historia se ven abocados a sentir la inexorable necesidad de tener que hablar. Se agitan a lo largo del relato enraizados en problemas tan dispersos que abarcan desde los sentimentales -relaciones familiares y conyugales- hasta productivos -situaciones laborales-. Y sólo parece que pueden ser resueltos a través de una conversación hablada. Es tal la obsesión por hablar que hasta el título de la película *Hablamos esta noche* ya manifiesta este deseo que estructura todos o casi todos los relatos fílmicos de esta directora.

Buscan, como dice Jesús González Requena, esa "palabra que quiere hacer legible lo ininteligible de los hechos". (1996: 31) Esto es, tapar a través de una palabra lógica, racional, el desgarró interno que se ha producido en sus vidas. Seguramente porque en estos hechos, la muerte y el sexo, hay un exceso de materia, de corporeidad, de significante. A saber, un resto que no se deja atrapar por el significado. Y ese resto que se escapa, y que produce la fisura, es tan insoportable para los personajes de las películas de Pilar Miró que prefieren no saber nada, no hablar; o intentar tapar ese resto con la palabra lógica, coherente, pragmática, racional que estructura el discurso de los personajes. En cualquier caso, no comparece nunca una palabra que, sabiendo de la angustia, sea capaz de trazar avenidas a la decepción que supone la incompletud humana.

Pero el relato parece estar sordo a esos gritos angustiosos que articulan los personajes por compartir la desesperación con el otro (amigo, pareja, hijo). El relato, como el suicida, "se

guarda el derecho de no hablar" -como sucede en la película *Hablemos esta noche*-. En este caso, se aguardaría el derecho a desvanecer, a disuadir la conversación entre los personajes, tanto a nivel de diégesis como de discurso. Como si el relato supiese que el orden lógico del lenguaje, donde se quieren resguardar los personajes del cine de Pilar Miró, es insuficiente para explicar esos hechos de la existencia que han comparecido en sus vidas.

Sí, el relato habla de esa grieta que se ha abierto en los personajes y les hunde en una impotencia comunicativa, propia de los estados melancólicos. Y nos habla, por una parte, a través de un discurso diacrónico entre la imagen y el sonido; a saber, mutila el sincronismo y la simultaneidad (Bordwell/Thompson, 1995: 292-327) entre la palabra y la imagen. Las voces de los personajes están superpuestas, como flotando sobre las imágenes. Así ocurre en ciertas secuencias de *Gary Cooper que estás en los cielos*, en *Werther*, en *El pájaro de la felicidad*, y en *Tu nombre envenena mis sueños*. Por otra parte, el discurso también inscribe la melancolía con diálogos entre los personajes, llevados a cabo a través de voces internas, donde ningún personaje puede oír al otro en el espacio diegético, sólo los espectadores pueden escuchar esas conversaciones. Y, por último, se percibe esa melancolía mediante esas figuras encuadradas por separado, que hacen difícil la reconstrucción espacial y, por ende, la ubicación de los propios personajes dentro del "campo". Así sucede en las secuencias del cementerio, en *Werther* y *Tu nombre envenena mis sueños*, y en la de la habitación del hospital, en *Gary Cooper que estás en los cielos*. En todas ellas resulta difícil, dada la fragmentación, dotar de coherencia a la escena, sobre todo en *Gary Cooper que estás en los cielos* y en *Werther*. En estos dos relatos, incluso la disposición física parece, a tenor de las imágenes, desencajada, como fuera de lugar. El tiempo de las palabras y el espacio donde se ubican los cuerpos no concuerdan con la lógica narrativa sostenida hasta ese momento. Es como si el recuerdo de la madre en Carlota, la protagonista de *Werther*, o el recuerdo de la relación sentimental vivida entre Andrea y Bernardo, en *Gary Cooper que estás en los cielos*, hubiera provocado la ruptura con la lógica del espacio y con la cronológica del tiempo en el discurso.

Podríamos decir que esa estructura del discurso, donde las voces internas generan diálogos silenciados, produce un cierto delirio. Un delirio para escapar de la realidad y crear otra cuyas leyes nada tengan que ver con la lógica. Delirio que lleva implícito la nostalgia de lo que se dejó, de lo que se perdió. Y lo que se dejó es pensado por estos personajes como un espacio y un tiempo tan irreal como lleno de hermosura. Por eso la cercanía del tiempo, de ese tiempo que deja huellas y hace meditar, produce la desazón del que no encuentra a su alrededor la hermosura del "otro tiempo" vivido. Un tiempo que, desde este estado melancólico, se piensa sin herida. De ahí que estas voces internas simulando diálogos silenciados no puedan fusionarse con la carnalidad de los cuerpos de los protagonistas de las películas.

No hay palabra en la melancolía.

La melancolía termina entonces en la falta de simbolización, la pérdida de sentido: si ya no soy capaz de traducir o de metaforizar, me callo y muero. (Kristeva, 1991: 41)

En realidad, los personajes de Pilar Miró carecen de una palabra simbólica para dialogar consigo mismos y con los demás. Esa palabra simbólica que, como señala Jesús González Requena (1996: 30-31), introduce en su interior aquello innombrable e inexplicable. Así pues, rodeados por un abismo de incomprensión con respecto a los demás, unidos inevitablemente a su soledad, sólo les queda enfrentarse con esa experiencia que les ha quebrado el orden y el control de sus vidas. Una pugna con unos hechos como la pasión, la muerte, la enfermedad, la tortura, el sexo prohibido que no pueden ser hablados, ni

nombrados porque no entran dentro de lo lógico y la razón de la palabra, sino de los sentimientos y emociones. Es ahí donde se vislumbra la fragilidad de la vida y empuja a los sujetos hacia la penumbra de lo inexplicable.

Y desde aquí, a estos seres enmascarados con un proyecto racionalista, a la vez profesional y público, sólo les queda huir hacia otros lugares o hacia la muerte al verse desbordados por todo aquello que no pueden explicar, que no pueden nombrar, y que ha aparecido en sus vidas con tanta intensidad.

La búsqueda imaginaria

Situados en ese estado melancólico donde la realidad pragmática y el lenguaje funcional se desvanece en el sin sentido, los personajes de Pilar Miró vuelven la mirada hacia aquellos espacios y tiempos donde creen que pueden recuperar el sentido perdido. Lugares y tiempos sentidos sin fisuras, sin las heridas que ahora duelen: espacios y tiempos imaginarios donde el yo no se siente resquebrajado. Lo hemos dicho ya: la melancolía conduce a la angustia por cuanto la plenitud soñada tiende a resquebrajarse y porque la palabra como saber incompleto resulta inaceptable. Melancolía debida al objeto pleno que, por momentos, desaparece, y melancolía causada por una palabra incapaz de articular la falta de su saber.

a. Un pasado hipertrofiado

El tiempo se hace forma en los relatos de esta directora: del pasado imperfecto al presente, del presente al pasado perfecto, del presente al pasado imperfecto y de nuevo al presente... La anacronía temporal -el flashback- compone los discursos de estos relatos como un juego de cajas chinas o de muñecas rusas. Tal es la reversibilidad temporal a nivel de estructura discursiva, que en *Beltenebros* presente y pasado se fusionan en una acronía donde las diferencias temporales son casi imperceptibles. El tiempo del relato se estructura de manera lineal únicamente en *Gary Cooper que estás en los cielos* y en *Hablamos esta noche*, aunque el pasado no representado palpita en ambos textos.

De esta forma, el tiempo, su marcada presencia, cobra especial protagonismo tanto a nivel extradiegético como a nivel diegético. Frente a la reversibilidad del tiempo a nivel de discurso, nos encontramos con la irreversibilidad del tiempo a nivel de historia. Todos los personajes viven la irreversibilidad del tiempo: el recuerdo del pasado, el dolor por el tiempo perdido, la conciencia amarga de la distancia que separa definitivamente el presente del pasado.

Todos miran al pasado con cierta nostalgia, porque allí perdieron algo que ahora desde el presente añoran. Algo que ya se inscribe en el título mismo de la película *El pájaro de la felicidad*. Todos los relatos rememoran el pasado como un espacio donde "el pájaro de la felicidad" se posó. Estas son las palabras de Carmen, la protagonista de *El pájaro de la felicidad*: "Tengo la intención de volverme a mirarme atrás". Ella, como la mayoría de los personajes de Pilar Miró (*Gary Cooper que estás en los cielos*, *Hablamos esta noche*, *Werther*, *Beltenebros*, *El pájaro de la felicidad*, *Tu nombre envenena mis sueños*), mira y hasta vuelve al pasado con el fin de recuperar ese lugar situado del lado de su imaginario. El pasado es el espacio donde se quedó el objeto/sujeto de deseo.

En la mayoría de los relatos se dejó a alguien en el camino. Así: en *Gary Cooper que estás en los cielos*, a Bernardo, el novio; en *Hablamos esta noche*, a la hermana; en *Werther*, al padre; en *Beltenebros*, a la amante, Rebeca Osorio; en *El pájaro de la felicidad*, al primer amor, el muchacho llamado Emili; en *Tu nombre envenena mis sueños*, a la mujer amada, Julia Buendía. Pero tenemos que matizar que la tristeza de estos personajes no es por el sujeto real perdido, sino, como dice Julia Kristeva, "más bien la representación incierta que

guardo de ellos y que orquesto en la habitación negra convertida en consecuencia en mi tumba psíquica, sitúa de entrada mi malestar en lo imaginario." (1991: 56)

Así pues, el pasado se mira con la melancolía con la que se vive el presente. Porque, finalmente, en el presente sólo se siente la herida, la carencia, la impotencia debido precisamente a la pérdida de aquel sujeto amado.

Nadie puede escapar a esta sensación trágica de sentir el tiempo. Como dice Andrea Soriano, la protagonista de *Gary Cooper que estás en los cielos*: "Tiempo es aquello que no puedo darte". También la poesía que recita Carmen, la protagonista de *El pájaro de la felicidad*, nos expresa esta sensación: "Añorar el futuro que no existe / es aceptar la vida despojada / de sus días mejores, / y vivir es igual que haber vivido / ya, sin que ese haber vivido / suponga -por desgracia- estar ya muerto". (Fragmento de la poesía *Palabras casi olvidadas* de Ángel González, 1997).

En ese estado melancólico de sentir el tiempo presente, éste quiere ser inhalado por los personajes. Y en esa inhalación, detenerlo. Los personajes desean detener el presente mediante la inmersión en el hacer cotidiano. Las acciones más cotidianas adquieren así un grado tal de transcendencia para estos personajes que la cámara no puede evitar mostrarlas. El discurso nos muestra, casi suprimiendo las elipsis, a los personajes llevando a cabo las acciones más nimias de su vida diaria. De este modo, el paso del tiempo se ralentiza, dando una sensación de cierta viscosidad y espesura. Los personajes son atrapados por la pesadez de la realidad. Para ellos, todo parece estar presente. Los objetos que componen su realidad adquieren el fulgor de una lúcida presencia. Se convierten en significantes que estigmatizan el estado de melancolía en el que viven.

Fijado al pasado, en regresión respecto del paraíso o del infierno de una experiencia irrebalsable, el melancólico es una memoria extraña: todo resulta caduco –parece decir- pero continuo fiel a esa caducidad, estoy clavado ahí, no hay revolución posible, no hay futuro... (Kristeva, 1991: 55)

Los objetos se revelan, pues, con una transparencia fascinante; porque cuando la existencia que se pensaba controlada se resquebraja, entonces ya sólo queda mirar y palpar la insignificancia de los objetos. Todos los objetos se miran, se palpan, como si tuviesen la propiedad de cerrar las heridas abiertas durante el transcurso del presente. Así, detienen su mirada sobre ellos. Una mirada fija con la que intentan parar el tiempo, de modo que el pasado les alcance de nuevo. Sólo quieren absorber contemplativamente aquello que del pasado queda en los objetos. Un pasado que rememoran ausente de fisuras, sin carencias...digámoslo así, un pasado imaginario. El sujeto melancólico al habitar en ese tiempo truncado por el pasado, como comenta Kristeva, "es, necesariamente, un habitante de lo imaginario". (1991: 56)

Ahí están: en *Gary Cooper que estás en los cielos*, la vasija romana, el soldadito de plomo, las cartas y la fotografía de Bernardo, el antiguo novio, y las fotos de los actores preferidos, especialmente la de Gary Cooper, las medallas militares que simbolizan a la figura paterna, aquel padre que ella siente ausente y autoritario en su vida; en *Hablamos esta noche*, los retratos de Laura, la hermana pequeña que se suicida; en *Werther*, la casa paterna con todos los objetos que contiene, en particular el revólver del padre y las cartas de su amante; en *Beltenebros*, los libros escritos por Rebeca Osorio, la mujer que amó el protagonista.

Todos ellos, por tanto, objetos del pasado que ahora se contemplan con cierta nostalgia desde un presente vivido con angustia. Y no podría ser de otro modo cuando para estos

personajes el presente es una mirada retrospectiva hacia el pasado, ya que el futuro se presenta como un espacio inexistente.

Si el presente se vive impregnado por la melancolía, el pasado se mira con añoranza y el futuro no existe, es lógico que los relatos de Pilar Miró terminen con una imagen congelada. No se puede seguir avanzando. El tiempo direccional que apunta a algún sitio carece de sentido para los sujetos que pululan por estos relatos. Y los dos únicos relatos, *Beltenebros* y *Werther*, que no concluyen con una imagen en pausa tampoco escapan a esta lógica, puesto que las últimas imágenes de ambos nos muestran, respectivamente, la negrura de un túnel y un cementerio solitario y abandonado.

En suma, el tiempo se congela, no avanza, muere. Es así que en todos los relatos de Pilar Miró el transcurso del tiempo, como experiencia, pierde su sentido. De ahí que, finalmente, no se pueda seguir avanzando.

De esa forma, / porvenir y pasado se confunden, / y el tiempo no / sucede, / y uno existe /sin recuerdo ni afanes, / igual que un dios pequeño y miserable / que no tiene memoria / porque todo para él está presente. (Fragmento de la poesía *Palabras casi olvidadas* de Ángel González, 1997).

b. La omnipresencia del hogar familiar

No cabe duda que el sentir melancólico de los relatos de Pilar Miró, le lleva a vivir una temporalidad anclada en un pasado imaginario. Y no cabe duda que lo más situado en el pasado para los personajes de las historias de esta autora es la casa familiar. La casa familiar es invocada como un espacio imaginario, donde el mito de un pasado sin herida quiere sentirse representado. Por tanto, es allí donde se dirige cuando el sentido de su existencia ha caído en el vacío. Así son sentidos los hogares de: *Gary Cooper que estás en los cielos*, *Werther*, *El pájaro de la felicidad*, *Tu nombre envenena mis sueños*.

De este modo, estos personajes impotentes para comunicarse con otros seres ajenos a su círculo familiar, se dirigen a la casa familiar con la esperanza de encontrar esa palabra que hable de lo real que se ha asentado en sus cuerpos y se ha apoderado de su experiencia. Pero, digámoslo ya, la esperanza queda troncada: la casa familiar, donde se construye el triángulo edípico, no es un espacio por donde discurre la palabra simbólica que demandan los personajes de Pilar Miró. Esa palabra simbólica que, como dice Jesús González Requena, "hace surco al encuentro con lo real". (1996: 32) Entendiendo lo real como aquello que desestructura nuestra realidad. Esto es tal y como lo define González Requena: "(...) la realidad como aquello del mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que se somete a cierta lógica y que, por ello mismo, nos resulta inteligible. Lo real es lo otro: lo que queda fuera, lo que está siempre excluido del orden de los discursos, aquello que se manifiesta, frente a ellos, como nuestra resistencia. Aquello que, en el límite, es siempre ininteligible; lo absolutamente Otro. Es posible una definición más sencilla: lo real es lo que se deduce del hecho, asumido radicalmente, de que el mundo no está hecho para nosotros..." (1997: 56) Pero en el encuentro con las figuras materna y paterna no hay posibilidad para hallar esa palabra que se plantee la cuestión de sentido. Un sentido que va más allá de lo objetivado y codificado del significado del signo, porque se halla enfocado a la experiencia, siempre singular, de un sujeto que afronta o intenta afrontar lo real.

Esto es así, porque si hay algún rasgo que caracteriza a dos de las figuras del triángulo edípico -la madre y el padre- es su presente ausencia. Esta es la trágica paradoja de la figura materna y paterna de estas narraciones. Estar, están, se les ve, se les oye, pero son incapaces de escuchar la angustiada demanda de sus descendientes; se sienten impotentes

para comprometerse a nivel sentimental o de palabra. No pueden dar a sus hijos esa palabra que han ido a buscar al seno familiar. Una palabra que dé sentido a ese sinsentido de su existencia. Los personajes -hijos/as- de estos relatos sólo pueden toparse con el vacío de la figura materna y paterna.

La representación de la figura paterna y materna se estructura en dos grandes bloques con respecto al modo que tienen de hablar "su" verdad de la vida a sus hijos/as: castradores y fálicos. Esto es, por una parte, los padres castradores cierran todo contacto con esa experiencia angustiosa vivida por sus hijos utilizando una palabra autoritaria, prepotente y pragmática que asfixia toda comprensión de esa experiencia traumática. En realidad, anulan todo aquello que está fuera de lo considerado normal en todos los ámbitos sociales, educativos o sexuales, ya que hablan a través de un discurso escrito por la tradición y los valores dominantes; una figura que habla y habla sin ninguna sombra de duda. Esta figura está encarnada en el padre de *La petición*, *El crimen de Cuenca*, *Gary Cooper que estás en los cielos*, *Hablamos esta noche*, *Werther*, y en la madre de *El Pájaro de la felicidad* y *Tu nombre envenena mis sueños*.

Por otra, el padre y la madre considerados fálicos quieren, a través de su palabra cariñosa, emocional y tierna, proteger y encerrar a sus hijos en ese espacio imaginario donde las heridas de la vida queden fuera. Estos padres sensibles sostienen un discurso inscrito en la duda y en la indecisión, porque de este modo anulan el conflicto con el otro miembro de la pareja que sostiene siempre una palabra autoritaria. De este modo, el padre de *El pájaro de la felicidad* y *Tu nombre envenena mis sueños* y la madre de *Gary Cooper que estás en los cielos* representan a este modelo.

En suma, dos modelos diferentes de representar la figura materna y paterna, pero en el fondo ambos modelos no pueden a través de su discurso hablar de la angustia que habita a sus hijos, a pesar de la demanda de éstos.

El rostro de Narciso

Freud, en su estudio *Duelo y Melancolía*, ya señaló que una de las peculiaridades de la melancolía es su metamorfosis en el rostro de Narciso. "Así, pues, la melancolía toma una parte de sus caracteres del duelo y otra, del proceso de la regresión de la elección de objeto narcisista al narcisismo". (1997: 2096)

De tal modo, el sentir melancólico lleva al sujeto a un reforzamiento de su yo, y de la realidad que rodea a éste; a marcar un cierto grado de megalomanía y de delirios de grandeza. Así pues, Julia Kristeva, siguiendo la teoría de Freud sobre el narcisismo inherente a la melancolía, comenta que el ser melancólico no sabe perder, "encontrar una contrapartida válida para la pérdida. Se desprende entonces que toda pérdida trae consigo la pérdida de mi ser y del Ser mismo". (1991: 10) Y como consecuencia de ello, el sujeto melancólico muestra delirios de grandeza, y atributos propios de la megalomanía: "Una hiperestimación del poder de sus deseos y sus actos mentales, la "omnipotencia de las ideas", una fe en la fuerza mágica de las palabras y una técnica contra el mundo exterior, la "magia", que se nos muestra como una aplicación consecuente de tales premisas megalómanas", tal y como dice Freud (1997: 2018).

a. Delirios de grandeza

Mis planes de futuro no los cambia nada. Hace diez años que tengo los mismos: dirigir una película, cuando me dejen, cuando encuentre un productor que se deje convencer, al que pueda engatusar con mi tremendo talento, una película, dos películas, veinte películas. John

Ford dirigió setenta películas, Howard Hawks cincuenta y ocho, Hitchcock cincuenta. Yo no quiero ser menos. Esos son mis planes de futuro". (Palabras de Andrea Soriano, la protagonista de *Gary Cooper que estás en los cielos*)

Los personajes femeninos y masculinos de las películas de Pilar Miró tienen muy claro que en el espacio público hay que saber lo que se quiere. Hay que acceder al espacio público con el fin de materializar unos determinados objetivos. Sus palabras se amoldan perfectamente a los dictados de la racionalidad moderna, así como a una cierta omnipotencia con respecto a la realidad. Lo imprevisible, aquello que está del lado del azar, no entra dentro de sus planes.

No hay diferencia: lo femenino y lo masculino se mueven por el mismo espacio público, productivo y racional dejando al margen el espacio privado y de las emociones. El mundo de los sentimientos queda relegado a un segundo plano, porque de lo que se trata es de que nada interfiera en el plan trazado. He aquí la lógica que al menos desde la Ilustración ha constituido el eje de la razón dominante.

b. Del dominio a la impotencia

La obra de Pilar Miró se halla atravesada por la paradoja que anida en el interior de la racionalidad instrumental y pragmática: tanto más se pretende dominar el discurso, tanto más comparece la impotencia o el vacío en el seno de ese mismo discurso.

Si el objetivo de esa razón práctica es impedir que nada imprevisto surja, su incontenible aparición será vivida con angustia al no contar con esa otra palabra que se hace cargo de lo ilógico. Así, la escritura de Pilar Miró verá cómo su narrativa se quiebra en los momentos más indecibles, al tiempo que los personajes pierden su seguridad cuando la lógica se hace insostenible. Ante la enfermedad, la pérdida del objeto amado, la guerra o la violación, los personajes que protagonizan los films de esta directora se muestran incapaces de llenar con su palabra (palabra que, desde luego, no tiene ya nada que ver con esa otra lógica y racional) el vacío que esos hechos producen.

Referencias:

- LBATAILLE, George. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- BORDWELL, David-THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- FREUD, Sigmund. "La pulsiones y sus destinos", *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Altaya, 1993
- , "Duelo y melancolía", *Obras Completas, Tomo 6, (1914-1917)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- , "Introducción al narcisismo", *Obras Completas, Tomo 6, (1914-1917)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- , "Análisis fragmentario de una histeria", *Obras completas. Tomo 3*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- , .
- GONZÁLEZ, Ángel. *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- GONZÁLEZ, Requena, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya. *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GONZÁLEZ, Requena, Jesús. "El texto: tres registros y una dimensión", *Trama y Fondo, n° 1*, noviembre, pp.3-32, 1996.
- , "Emergencia de lo siniestro", *Trama y Fondo, n°2*, abril de 1997, pp. 50- 62, 1997.
- HOPEWELL, John. *El cine español después de Franco: 1973-1988*, Madrid, El Arquero, 1989.
- IBÁÑEZ, Jesús. *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: técnica y crítica*, Madrid, S. XXI, 1986.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1988.
- , *Sol negro. Depresión y melancolía*, Venezuela, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1991.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres: Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 1991.
- PÉREZ, Juan Antonio. *Pilar Miró. Directora de cine*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1992.
- SILES, Begoña. "La (in)diferencia del cine de Pilar Miró", *La. Espai obert a idees i imatges de dones, núm. 1*, pp. 44-47, 1995-1996.
- , *La mirada de la mujer y la mujer mirada*. (En torno al cine de Pilar Miró), Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco, Directora de Tesis, Casilda de Miguel, 1998.
- , "Pilar Miró, una mujer pública", *Texturas. Nuevas Dimensiones del texto y de la imagen, núm. 13*, pp. 70-72, 2005.

------. "El crimen de Cuenca: La crónica de lo real", *Texturas. Nuevas Dimensiones del texto y de la imagen*, núm. 13, pp. 82-96, 2005.

------. "El perro del hortelano: Ni come ni deja comer", *Texturas. Nuevas Dimensiones del texto y de la imagen*, núm. 13, pp. 107-120, 2005.

------. "Gary Cooper que estás en los cielos: El de-venir de la muerte", *Texturas. Nuevas Dimensiones del texto y de la imagen*, núm. 13, pp. 120-129, 2005.

VAN RILLAER, Jacques. *La agresividad humana*, Barcelona, Herder, 1978.

Hemerografía citada sobre Pilar Miró:

AGUIRRE, Javier, "Sobre la "ley Miró", en *El País*, 26 diciembre de 1984. .

CRUZ, Juan, "El político no debe ejercer bajo sospecha", en *El País*, 25 agosto de 1990.

CHÁVARRI, Jaime, "Áspera cal, arena deslumbrante", en *El País*, martes 21 de octubre de 1997.

GALÁN, Diego, "Juicio militar contra Pilar Miró", en *El País*, 29 abril de 1980.

La Esfera: sábado 25 de octubre de 1997.

MATEO, Jorge, "Pilar Miró", en *El Correo español- el Pueblo Vasco*, 7 marzo 1992.

MOLINA FOIX, Vicente, "La cultura española pierde una gran creadora. Flores al hombre", en *El País*, martes 21 de octubre de 1997.

El País, martes 25 de octubre de 1988.

TORRES, Rosana, "Pilar Miró: "Lope se adelanta a su tiempo en los personajes femeninos", en *El País*, 3 mayo de 1997.

[Dra. Begoña Siles Ojeda](#)

Titular de Narrativa Audiovisual en la *Universidad Cardenal Herrera-Ceu (Valencia). España..*