



Acta Poética

ISSN: 0185-3082

actapoet@unam.mx

Instituto de Investigaciones Filológicas

México

González, Natalia; Villalobos, J. Waldo
Terror, narración y porvenir: fractura de la realidad en V for Vendetta
Acta Poética, vol. 28, núm. 1-2, 2007, pp. 347-365
Instituto de Investigaciones Filológicas
Distrito federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045931017>

- ▶ 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

**Terror, narración y porvenir:
fractura de la realidad en *V for Vendetta***

Natalia González y J. Waldo Villalobos

Este artículo discute las nociones de narración, justicia y terrorismo en la película *V for Vendetta* de 2005. Una producción completamente comercial del cine hollywoodense permite a los autores establecer lineamientos para una crítica de la ideología en torno del terrorismo contemporáneo y las posibilidades del cine popular para transmitir con éxito un mensaje de este tipo.

The paper discusses notions like narration, justice and terrorism in the film *V for Vendetta* (2005). An entirely commercial cinematic production allows the authors of his essay to establish the guide lines for a critic of ideology within terrorism and the possibility of transmitting such a message through pop cinema.

Natalia González y J. Waldo Villalobos
FFyL

**Terror, narración y porvenir:
fractura de la realidad en *V for Vendetta*¹**

Debajo de esta máscara hay más que sólo carne.
Debajo de esta máscara hay una idea, Sr. Creedy, y
las ideas son a prueba de balas.²

En el verano de 1981, en Inglaterra, Alan Moore y David Lloyd (creador-guionista e ilustrador, respectivamente) publicaron el primer número de la novela gráfica *V for Vendetta*. Este trabajo inspiró, en 2005, un filme homónimo de los estudios Warner, dirigido por James McTeigue y adaptado por los hermanos

¹ El ensayo que aquí proponemos es una reelaboración de la ponencia leída el 9 de noviembre de 2006, en la Facultad de Filosofía y Letras, y de una versión posterior presentada el 3 de julio de 2007 en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. En ambas ocasiones el texto se leyó junto con la proyección de las “citas” de la película y del documental que la acompaña. En esta ocasión fue necesario editar dichas citas para presentar únicamente el diálogo de los personajes y actores, así como adaptar la estructura del ensayo.

² 116'58"-117'06", cap. , del DVD con la versión para América Latina de *V for Vendetta* (“*V*” de venganza), Warner Bros., distribuida por Warner Home Video México, 2006. Todas las citas de la película provienen de este DVD, citamos los capítulos en los que está dividido además del lugar de la cita en minutos y segundos. Todas las traducciones son nuestras (basadas en el subtitulado del DVD, sin créditos especiales).

Wachowski. Curiosamente, Alan Moore se rehusó a asociar su nombre con la película, arguyendo que esta última no respetaba su opinión, según la cual, la anarquía era la única opción política real frente a la sociedad industrial inglesa y al régimen tatchiano —perpetuados tanto por la izquierda como por la derecha, según Moore: para él, v de venganza es a de anarquía. Y, aunque la anarquía no es completamente ajena a los planes del protagonista cinematográfico,³ en el filme *V for Vendetta*, el terrorismo es colocado en el centro del relato. Se trata de una producción comercial que transmite, con bastante éxito, un mensaje político de libertad y justicia contra un régimen opresor. Resulta todavía más asombroso incluso que el principal responsable de la caída del régimen represor e ilegítimo sea un terrorista.

Terrorismo, violencia y justicia

(Finch) —¿Qué tal si el peor ataque biológico en la historia de este país no fuera obra de extremistas religiosos?

(Dominic) —No entiendo. Lo fue. Los arrestaron y confesaron.

(Finch) —Y los ejecutaron, ya sé. Quizá eso fue lo que sucedió. Pero veo esta cadena de sucesos, estas coincidencias, y tengo que preguntar: ¿Qué tal si no? ¿qué si alguien más desató el virus? ¿qué si alguien más mató a toda esa gente? ¿Te gustaría saber quién fue, [...] aunque fuera alguien que trabaja para este gobierno? Ésa es mi pregunta. Si nuestro propio gobierno es responsable de lo que pasó [...]. Si nuestro propio gobierno es responsable de la muerte de casi cien mil personas ¿de verdad te gustaría saber? [62'55"-64'04", cap. vi]

³ “(Finch) —Eso es lo que [el terrorista] quiere. (Dominic) —¿Qué? (Ladrón en una tienda) —¡Anarquía en el Reino Unido! (Finch) —Caos” (101'01"-101'06", cap. vi). Es esencial señalar que V, el personaje principal, es desde un principio considerado un terrorista por el régimen.

En el marco del “derecho natural” —opuesto al derecho jurídico—, la violencia es el acto que encuentra su cauce en la justicia del fin que persigue.⁴ En cualquier reflexión que se haga sobre *V for Vendetta* tiene que tomarse en cuenta la problemática del terrorismo y, por otro lado, la valoración positiva de su uso como medio solamente es posible si se analizan sus fines. Al utilizar el terror como medio de control, el Estado —en la película— se comporta también como terrorista y, además, planea una estrategia contra V que tiene el objetivo de neutralizarlo para realizar un castigo ejemplar.⁵ En el contexto de *V for Vendetta*, nos encontramos con una película que, realizada dentro del sistema capitalista y opresor de los Estados Unidos, plantea una reivindicación tanto de la figura del terrorista —en tanto que héroe trágico— como del uso que podría dársele al acto terrorista —en el mundo retratado por el filme. En el “detrás de cámaras”, los actores hablan ampliamente acerca de sus propias reflexiones sobre el tema:

(John Hurt, “Adam Sutler”) —En mi opinión, el guión dice algo acerca del terrorismo y su posición. No diría que el terrorismo es maligno, porque ningún tipo de guerra es maligna;

⁴ Walter Benjamin se sirve del concepto de derecho natural para establecer los lineamientos éticos para una concepción crítica de la violencia. Benjamin apunta que “[en el marco del derecho natural] hay tan poco problema en la utilización de la violencia para fines justos, como para toda persona que siente el ‘derecho’ de desplazar su cuerpo hacia una meta deseada. Según esta concepción, la misma que sirvió de fondo ideológico al terrorismo de la Revolución francesa, la violencia es un producto natural, comparable a una materia prima, que no presenta problema alguno, excepto en los casos en que se utiliza para fines injustos” (*Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Taurus, s/l, 1999, pp. 9-10). A lo largo del ensayo discutiremos esta idea sobre el uso de la violencia ya que, sin duda, ésta es la aproximación que plantea el personaje principal de la película.

⁵ “(Canciller) —Esto es una prueba. Momentos como éste son cuestión de fe. Fracasar es abrir la puerta a la duda sobre nuestros ideales y sobre todo aquello por lo que hemos peleado. La duda volvería a sumergir a nuestro país en el caos, y no permitiré que eso ocurra. *Quiero que encuentren a ese terrorista y que le hagan entender lo que en verdad significa el terror*” (12'42"-13'03", cap. IV, el subrayado es nuestro).

pienso que todo eso es atroz. Pero es curioso que un tipo de guerra se vea repentinamente descalificado.⁶

(Hugo Weaving, “V”) —Se habla mucho de terroristas hoy, pero hay pocos intentos por entender por qué la gente se hace terrorista.

(Stephen Fry, “Gordon Dietrich”) —Éste es un filme sobre un terrorista. El héroe es un terrorista y es un muy buen punto ético porque, como sabemos, quien es un terrorista para unos, para otros lucha por la libertad.⁷

La historia del gobierno del canciller Adam Sutler resulta cercana para el espectador; las referencias más evidentes son el miedo concreto a la guerra biológica y el autoatentado de un gobierno que ataca a su propia ciudadanía (*cf. infra*, pp. 12-13, cita a bando). Siguiendo la reflexión de Benjamin sobre el “derecho natural”, las motivaciones de V para emprender su venganza pueden justificarse por sus fines, pero no así sus actos como terrorista, que son una respuesta a la violencia del Estado totalitario. Ambas ocurren en el mismo nivel, es decir, son equivalentes. Entonces, en la película, el terrorismo se percibe como la búsqueda por restituir una justicia que está perdida a causa del terror (del miedo como instrumento).⁸

Con respecto al protagonista, encontramos dos maneras de interpretar la violencia que ejerce. V es producto del régimen que lo apresó, torturó y sometió a un experimento en el que fue inoculado con un virus que lo hizo más fuerte. A raíz de

⁶ Cf. *infra*, n. 12.

⁷ Es la parte documental del DVD, titulada “Freedom! Forever! Making *V for Vendetta*”, 13’23”-14’01”, en *V for Vendetta*.

⁸ Benjamin advierte que en el caso de la guerra (no hay que olvidar que aquí se trata de una guerra entre el Estado y el terrorista): “si se admite la violencia bélica como origen y modelo de toda violencia que persigue fines naturales, entonces todas estas formas de violencia fundan derecho. [...] El Estado teme esta violencia decididamente por ser fundadora de derecho”. En este caso sería el terrorismo, y sobre todo sus consecuencias, lo que es temido como posible creador de jurisprudencia: fundador de derecho.

este proceso, pierde la memoria de su historia —su identidad— previa,⁹ su cuerpo queda totalmente deformado y, hasta cierto punto, pierde también su propia humanidad.¹⁰ El protagonista trata de recuperar esa humanidad robada al construirse una nueva piel, que es un disfraz que le permite enfrentar al mundo: surge la *dramatis persona* de V. Oculto bajo la máscara de Guy Fawkes,¹¹ hace uso de su “derecho natural” para establecer las condiciones que le permiten cobrar venganza sobre los individuos que lo destruyeron en un principio y se convierte entonces en terrorista para derrocar al sistema que lo creó. Como es usual, el régimen hegemónico está convencido de la inhumanidad del enemigo que él mismo formó.¹² Aun-

⁹ Para el régimen, es imperativo borrar o alterar la memoria de la sociedad sometida —el recuerdo de la instauración criminal del gobierno y de los tiempos previos a ésta—. Es por ello que la expresión artística que da cuenta de la memoria humana es censurada por el poder (por medio del Ministerio de Materiales Ofensivos) y rescatada por los disidentes: además de las numerosas referencias y citas de obras filmicas y literarias, la casa de V —la Galería de las sombras— se encuentra repleta de pinturas, esculturas y otros objetos proscritos, al igual que la casa de Gordon Dietrich (un resistente de otro tipo, una figura paralela a la de V). Cf. 27'49"- 28'13", cap. vii; y 50'30"-51'14", cap. iii.

¹⁰ “(Dominic, hablando con Finch) —Es un terrorista. No puede esperar que actúe como usted y yo” (26'03"-26'09", cap. vii).

¹¹ Guy Fawkes (1570-1606) es un popular personaje de la historia inglesa. Formó parte de un grupo de rebeldes católicos que, el 5 de noviembre de 1605, intentaron hacer explotar el edificio del Parlamento para asesinar al rey Jacobo I en un acto conocido como “Gunpowder Plot”. Estos hechos se conmemoran cada año en el Reino Unido y en otros países de la órbita británica durante la noche de 5 de noviembre; las efigies (e incluso los disfraces) de Fawkes son comunes durante estas festividades. No podemos pasar por alto que el rescate de este personaje como héroe inserta a *V for Vendetta* en una línea popular y contestataria frente a la postura oficial en Gran Bretaña, que lo cataloga como un gran traidor.

¹² Sobresalen dos aspectos en este sentido. Por un lado, esta afirmación amplía su sentido cuando se confronta con el debate sobre la figura de Osama bin Laden —y su presunta participación en los atentados terroristas en Estados Unidos, en Londres y en Madrid— como producto del entrenamiento estadounidense (cf. ROBIN COO , “The struggle against terrorism cannot be won by military means”, *The Guardian*, 8 de julio, 2005, revisado el 24 de septiembre de 2007 en <<http://www.guardian.co.uk/terrorism/story/0,12780,1523838,00.html>>). Por otro lado, negar el carácter humano del enemigo es una práctica muy común (baste recordar la Junta de Valladolid, a mediados del siglo vi, donde se debatió acerca de reconocer o negar la condición de hombres de los indígenas americanos, para así condenar o

que podamos decir que V tiene una serie de razones personales que lo impulsan a realizar “actos de terror” como forma de venganza, no podemos hablar en términos unidimensionales: se trata, a la vez, de una venganza personal y del derrocamiento del régimen de opresión; por tanto, los actos de V se encuentran divididos de la misma manera.

Como forma violenta de obtener su venganza, se vale del asesinato de diversos miembros prominentes del partido en el poder que estuvieron directamente relacionados con su cautiverio y tortura. Aunque estas ejecuciones afectan al gobierno, su relación con la historia del personaje de V las coloca fuera de lista de atentados de motivación puramente política. Sin embargo, hay una profundización de estos hechos que constituye la dimensión social del acto terrorista. En un efecto de *mise-en-abîme*, los alcances personales y sociales se confunden y se cruzan en sus límites. Esto se verifica en las acciones que podemos incluir en la lista de actos terroristas propiamente dichos —y que, además, son algunas de las escenas más espectaculares de la película: la primera ocurre en las secuencias iniciales y la segunda es parte de la secuencia final— la explosión del Old Bailey (el Palacio de Justicia) y la dinamitación del edificio del Parlamento junto con el Big Ben, respectivamente. Ambas secuencias implican la demolición de notables edificios simbólicos en Londres y a ellas se añade la toma violenta de las instalaciones de la televisora del Estado.¹³

justificar su esclavitud). De esta forma, al colocar al Otro en un plano inferior al del dominador, se distrae la discusión del hecho mismo de la represión, la tortura o el asesinato, que se encubren con la falsa “justificación moral” del exterminio del “infrahumano”.

¹³ Un edificio ficticio llamado Jordan Tower que, en la película, aloja a la Cadena de Televisión Británica (BTN por sus siglas en inglés), híbrido de la BBC y la CNN. Habría que añadir que la dimensión social del terror está endulzada en la película: ni en los bombazos al Palacio de Justicia, ni el del parlamento, se implica la pérdida de vidas humanas, que sí ocurre en las secuencias de Jordan Tower (en este sentido, es de notar que V sólo es responsable de la muerte de policías y elementos del régimen, es el Estado quien mata civiles).

Empeñado en ocultar o minimizar cada uno de los actos de V, el gobierno tergiversa y controla ferozmente la circulación de la información:

(Canciller Sutler, hablando de la explosión del Old Bailey)
—Que Prothero [“la voz de Londres”] hable hoy [en su programa de televisión] de los peligros de estos edificios viejos y de cómo debemos evitar esos símbolos del pasado decadente. Debe concluir que el nuevo Bailey será un emblema de nuestros tiempos y del futuro con el que nuestra convicción nos ha premiado (11' 41''-11'56'', cap. iv).

Ésta es una práctica del régimen acatada por los medios de comunicación que se deslindan cínicamente.¹⁴ Por lo tanto, el grado de conciencia de la ciudadanía de la verdad detrás de estos hechos es incierto; sin embargo, los vemos dudar constantemente de la credibilidad de los medios. Pareciera que la conciencia política de la sociedad aumenta conforme la versión oficial manipulada y transmitida por los canales oficiales se distancia de la verdad de las acciones terroristas.

V elimina a cada uno de sus torturadores —los asesinos de su identidad previa— y, en el proceso, termina muerto él mismo. El protagonista reestablece así el equilibrio perdido: da fin al sistema que lo creó.

(V) —La violencia puede ser usada para hacer el bien.

(Evey) —¿De qué estás hablando?

(V) —[De la] justicia (38'35''-38'39'', cap. i).

“Ojo por ojo, diente por diente”, una forma bíblica —mosaica, de hecho— de expresar y entender la justicia.¹⁵

¹⁴ “(Productora) —¿Crees que la gente se lo trague? (Dascomb, director de la televisora) —¿Por qué no? Ésta es la BTN, nuestro trabajo es dar las noticias, no fabricarlas. Ése es el trabajo del gobierno” (13'13''-13'25'', cap. iv).

¹⁵ Éxodo 21:24. Se trata de la llamada *Lex talionis*, es decir, la justicia retributiva.

Se puede simpatizar sin dificultad con los “atentados” contra el poder, que abren —al final— la posibilidad del porvenir para Evey, la coprotagonista, al permitirle decidir sobre su propio destino, como representante de la sociedad que podrá generar otro sistema:

(V) —[...] Me hiciste entender que estaba equivocado, que no me corresponde la decisión de tirar de esta palanca.¹⁶ [...] Porque este mundo, el mundo del que formo parte y que ayudé a forjar,¹⁷ se acabará hoy, y mañana empezará un mundo diferente que otras personas forjarán, y esta decisión le pertenece a ellos (110'26''-110'50'', cap. VIII).

Pero queda todavía un momento atroz: en una de las secuencias más dramáticas de la película, Evey es detenida por un sujeto en uniforme militar y puesta en prisión. Ahí, es tratada como cualquier prisionero político y sometida a diversas torturas, con el fin de que confiese todo lo que sabe sobre el terrorista V.

¹⁶ V está hablando de la palanca para activar un tren del metro cargado de explosivos, cuyo fin es demoler la Casa del Parlamento. Dicha demolición es el símbolo de la destrucción del antiguo régimen.

¹⁷ Aquí, V reconoce plenamente su propia responsabilidad en la construcción del antiguo régimen —tal vez porque de su sangre se obtuvo la vacuna “milagrosa” que permitió a Adam Sutler convertirse en canciller, o tal vez porque él es producto del régimen y al luchar con él, participa en el sistema. Incluso, en la secuencia del programa de Dietrich en la que parodia la situación política, Adam Sutler y V son mostrados como el mismo personaje (*cf. 64'55-67'37'*, cap. VII; no está demás decir que las fuerzas del Estado desaparecen a Dietrich a raíz de la emisión de esa parodia). Según Nietzsche, “aquel que lucha contra monstruos debe de cuidar de no convertirse en monstruo. Cuando miras suficiente tiempo en el abismo, también el abismo mira dentro de ti” (traducción libre). Friedrich Nietzsche, “Aforismo 146”, en *Más allá del bien y del mal: preludio de una filosofía del futuro* (1886); en español, A. Sánchez Pascual (trad.), Alianza, Madrid, 1975.

*Representación y símbolo:
acción social y estallido de la realidad*

(V) —Los pueblos no deberían temer a su gobierno, son los gobiernos los que deberían temer al pueblo (32'21"-32'25", cap. VIII).

En un acto de representación, V secuestra, encarcela y tortura a Evey y este hecho es prácticamente el único que se le puede cuestionar moralmente. Una nueva dimensión se abre en este momento de la película: se muestra la violencia que caracteriza al régimen pero, en realidad, quien la realiza es el propio V: ¿cómo aquél que ha sido víctima puede convertirse a su vez en victimario y utilizar los mismos medios de los que se vale el régimen para victimizar? Una vez más se nos presenta un problema bidimensional. La representación —el simulacro en términos baudrilliardianos—¹⁸ que realiza V tiene como objetivo liberar a Evey del imaginario del miedo que le ha sido impuesto por el totalitarismo. La primera dimensión a explorar, de esta nueva estructura en *mise-en-abîme*, es el momento en el que V guarda en el armario la *dramatis persona* de terrorista y se “viste” con la de opresor —sabe hacerlo pues él mismo ha sido víctima— y simula las condiciones bajo las que el régimen violenta a sus opositores. La segunda dimensión, que se articula con la primera, sería el momento en que el simulacro se completa mediante la introducción de una nueva narración: la historia de Valery, que llega hasta manos de Evey y contrarresta el efecto que la violencia ejerce sobre ella. Slavoj Žižek, en una entrevista para el diario argentino *Página 12*, cuenta una anécdota que puede ejemplificarlo:

¹⁸ Estrictamente, se trataría de un *simulacrum* de tercer orden. Es decir, para Evey la “copia” de la tortura —su recreación— ha sustituido a la realidad: la tortura masificada (otra categoría de Baudrillard) que V sí padeció. Cf., *L'Échange symbolique et la mort*, París, Gallimard, 1976.

La filósofa húngara Agnés Heller, quien estuvo en un campo de concentración cuando era joven, me contó una historia muy interesante sobre cómo la mayoría de la gente que conoció allí le relató lo mismo. Era necesaria una actitud egoísta para sobrevivir en el campo. [...] Sin embargo, en todas las barracas de su campo circulaba el mito de que había un prisionero en otra barraca que no se había convertido aún en una “máquina de supervivencia”, que aún actuaba con dignidad y ayudaba a los otros. El punto interesante es que para ser un egoísta, necesitas creer en alguien que todavía es honesto.¹⁹

Valery representa para Evey esa honestidad de la que habla Žižek y es gracias a su historia como logra mantenerse viva y resistir la violencia de la que es víctima.

Pero no hay que creer que la narración de Valery es simplemente un texto inspirador. Cuando Žižek apunta que “para ser un egoísta, necesitas creer en alguien que todavía es honesto”, subraya la necesidad de la existencia de un marco ético y moral para situar y orientar las acciones propias. La “autobiografía en papel de baño” constituye un lazo que une a Evey con el mundo: es la memoria de una época previa a la dictadura —a la violencia y los cambios operados para fundar el régimen totalitario.²⁰ Así, este relato se convierte en el testimonio de la voluntad de su narradora por resistir y del proceso “histórico” que vivió. Escribir su biografía constituye un último acto de resistencia que triunfa sobre su opresor al dejar en el mundo la huella de su memoria. El proceso de resistencia de Valery se

¹⁹ La siguiente frase de la entrevista concluye: “Cuando te enteras que esa persona realmente no existía, dejas de funcionar y regresas al nivel de los llamados ‘muertos vivos’, a quienes en el campo se suele llamar musulmanes”. Slavoj Žižek, “La letrina de lo real”, entrevista con Eduardo Grüner para *Página/12*, V. Gago (trad. y adaptación), consultado el 30 de septiembre de 2007 en <<http://www.lacan.com/zizekba3.htm>>.

²⁰ “(Valery, en voz en off) —Esta es la única autobiografía que escribiré y, ¡Dios mío!, estoy escribiéndola en papel de baño”. Cf. 72’29”-78’37”, cap. 1.

refleja en Evey cuando descubre que aceptar su ejecución es preferible a traicionar las luchas de V y de Valery.

Este acto de representación tiene como objetivo último revelar a Evey una verdad sobre sí misma que es, a su vez, de doble extensión. A partir del enfrentamiento obligado con la posibilidad de su muerte, Evey se libera de sus miedos y se hace consciente de la dimensión social de la opresión. Al transgredir esos límites, la posibilidad de enfrentar la lucha se abre y lograr adquirir un compromiso en términos netamente sociales. Así, la verdad del simulacro no reside en la recreación de la violencia, sino en la narración de la misma (es decir, en la autobiografía de Valery). La secuencia del simulacro culmina en el momento en el que Evey entrega a V el papel con la historia de Valery que, dada la representación, pareciera haber sido escrita por él. El tercer nivel de la ficción nos es aclarado por el propio V en el momento en que libera a Evey de su prisión simulada:

(V) —Tu propio padre dijo que los artistas usan las mentiras para decir la verdad.²¹ Sí, creé una mentira, pero porque tú la creíste pudiste encontrar algo verdadero acerca de ti. [...] Lo que fue verdad en esa celda es igual de cierto ahora. Lo que sentiste ahí no tiene nada que ver conmigo (83'10"-83'26"; cap. 1).

Sólo al ser revelada la autenticidad de la biografía, la heroína entiende la trascendencia de la historia y de la lucha social y acepta la posibilidad de su propia muerte. Al revivir las experiencias de V y de Valery, actualiza procesos sociales y personales que el régimen fascista hizo padecer a otros. Evey es arquetipo y representante de la sociedad en general (véase *supra* p. 6): en ella se conjunta el sufrimiento del abuso con los deseos de libertad.

²¹ Cf. *infra* n. 24.

Retomemos entonces lo planteado en un principio con respecto a la justificación del acto de terror por medio de sus fines. Podemos decir que el terrorismo tiene como primer objetivo, en la película, el estallido de la realidad. El régimen ha generado un mundo donde únicamente es posible pensar dentro de los falsos marcos ético-legales del Estado; el acto terrorista desgarra ese mundo y lo abre mostrando otra realidad posible. El truco está en que dicho quebrantamiento es una respuesta al *deber ético* de mostrar la verdad oculta tras el falseamiento del régimen. Apunta Žižek en *¿Quién dijo totalitarismo?*:

[...] Estamos en condiciones de situar el acto ético —o, mejor— el acto *como tal*, con respecto al ámbito del “principio de realidad”: un acto ético, no está sólo “más allá del principio de realidad” [...] sino que designa, antes bien, una intervención que *cambia las propias coordenadas del “principio de realidad”*. El “principio de realidad” freudiano no designa lo Real, sino las restricciones que impone lo que se considera “posible” dentro del espacio social simbólicamente construido, es decir, los requerimientos de la realidad social. Y un acto es no sólo un gesto que “hace lo imposible”, sino una intervención en la realidad social que cambia las propias coordenadas de lo que se percibe como “posible”; no está meramente “por encima del bien”: cambia la definición de lo que se tiene por “bien”.²²

Los actos terroristas de V, al hacer estallar la realidad imperante, constituyen el proceso de creación de una nueva realidad. Al transgredir la ley reafirman la legalidad perdida (*cf. supra* n. 8), pero su violencia permite la re-creación —o reconstrucción— de nuevas estructuras a partir del deber ético que supone la derrota del régimen fascista. En este momento, la violencia no se entiende por el fin que persigue, sino por las

²² Slavoj Žižek, *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 193.

condiciones contemporáneas a su realización (también en términos benjaminianos).

(V) —El edificio es un símbolo, como también lo es el acto de destruirlo; el pueblo da poder a los símbolos. *Por sí solo, un símbolo no significa nada, pero con suficientes personas [convencidas] volar un edificio puede cambiar el mundo* (32'28"-32'41", cap. viii. Los subrayados son nuestros).

En realidad, todas las acciones de V son simbólicas. Los edificios destruidos representan estructuras que —en el caso del Palacio de Justicia (Old Bailey)— están vacías y suplantadas por mecanismos falsos impuestos por el Estado totalitario o —en el caso del edificio del Parlamento— recuerdan viejos intentos por derrocar un régimen (el atentado de Guy Fawkes, *cf. supra* n. 11). La explosión final es el cumplimiento cabal de ese acontecimiento frustrado del pasado histórico —real. Stephen Rea, actor que da vida al detective Finch, nos dice que

[La película] es en realidad una reflexión acerca de lo que ocurre cuando un gobierno presiona demasiado a la gente. Es una advertencia, una advertencia muy antigua, sobre la función del gobierno y su responsabilidad frente a sus ciudadanos.²³

La película se convierte así en una actualización de esa antigua memoria. Además de ser la venganza del héroe, los asesinatos representan el cerco y la aniquilación de los criminales en el gobierno, la tortura y secuestro de Evey son símbolo del abuso cometido por el poder. V es el espejo que pervierte la imagen tanto del dictador como del sistema.²⁴

²³ “Freedom! Forever! Making *V for Vendetta*”, *loc. cit.*, 15'00"-15'12".

²⁴ En una frase atribuida a Brecht (y a veces a Marx y a Trotsky), aunque lo más probable es que su autor sea Vladimir Mayakovsky: “El arte no es un espejo con el que se refleja la realidad, sino un martillo con el que se da forma”. Cf.: “(Evey) —Mi padre era escritor [...]. Decía que los artistas usan mentiras para decir la verdad,

Conclusión. La narración: (re)construcción de la memoria

(Evey) —¿Tiene un final feliz?

(V) —Cómo sólo se ven en el cine (36'29''-36'33'', cap. I).

Para finalizar, es importante señalar que toda la película parece estar construida sobre coincidencias de distintas anécdotas e hilos narrativos que confluyen en diferentes momentos. Particularmente, cuando el inspector Finch regresa a la prisión de Larkhill —en que V estuvo preso— y tiene una suerte de epifanía en la que entiende la manera en que todos los puntos se conectan.²⁵ Reiteradamente, V insiste en que las coincidencias son sólo aparentes. A pesar de contar con los datos necesarios para entender la verdad, Finch requiere de una narración coherente para convencerse de que sus sospechas son ciertas.

(Finch) —¿Tiene información para nosotros?

(V disfrazado de Rookwood)²⁶ —No, usted ya tiene toda la información. Los nombres y fechas están en su cabeza. Lo que usted quiere, lo que verdaderamente necesita es una narración.

(Finch) —Una narración puede ser verdadera o falsa.

(V disfrazado de Rookwood) —Eso le corresponde decidirlo a usted, inspector (92'37''-92'50''; cap. IV).

Una vez más —como en el caso de la simulación de tortura— la narración de los acontecimientos es lo único que permite encontrar la verdad de los hechos del pasado y, por lo

mientras que los políticos las usan para ocultar la verdad. (V) —¡Un hombre con las mismas ideas que yo!“ (41'05''-41'16'', cap. I). Para la frase de Mayakovsky: *The MacMillan Dictionary of Quotations*, 1989, p. 32; citado en <http://w3.uchastings.edu/piomelli_01/PDF/appreci.pdf>, nota 22).

²⁵ Cf. 101'29''-104'10'', cap. VI.

²⁶ Rookwood es el nombre de un espía de Creedy (jefe de la policía secreta) que desaparece luego del atentado de St. Mary's. V se disfraza de él para hacer creer a Finch que es un informante potencial. Más tarde, al descubrir que Rookwood está muerto, se dará cuenta del engaño de V (Cf. 91'25''-91'58'' y ss., cap. III).

mismo, la narración es lo que permite la apertura del porvenir. Desde un principio, la historia de la película se entrelaza con hechos bien conocidos de la historia contemporánea que pueden leerse como esquemas —como elementos de dinámicas recurrentes, visibles en cada lucha entre las sociedades y las fuerzas represoras de las élites en el poder. V, disfrazado como informante de la policía —en un doble juego de máscaras—, muestra el verdadero poder de la narración²⁷ al ordenar los hechos del pasado en una secuencia cronológica que aclara las incógnitas y muestra al presente, dentro del universo fílmico, como consecuencia y desembocadura lógica de una cadena de acontecimientos:

(V disfrazado de Rookwood) —Nuestra historia empieza, como sucede con frecuencia, con un político joven, pujante. Es un hombre muy religioso, miembro del partido conservador, tiene una sola cosa en mente y no respeta los procesos políticos. Entre más poder adquiere, más obvio es su fanatismo y más agresivos sus seguidores. Su partido lanza un proyecto en nombre de la seguridad nacional. Lo disfrazan de una búsqueda de armas biológicas que se desarrolla sin importar sus costos; pero la verdadera meta del proyecto es el poder —el dominio absoluto. El proyecto termina violentamente, mas el esfuerzo no ha sido en vano: una nueva capacidad para la guerra nace de la sangre de una de las víctimas. Imagínese el virus más terrible que pueda y, luego, imagínese que sólo usted tiene la cura. Si su meta es el poder, ¿cuál sería la mejor forma de usar esa arma? En este punto de nuestra historia aparece una serpiente, un hombre sin conciencia para quien el fin siempre justifica los medios. Él sugiere que el blanco no debe ser un enemigo del país, sino el país mismo. Escogen tres objetivos para aumentar el efecto del ataque: una escuela [St. Mary's], el metro y una planta de tratamiento de agua [Three Waters]. Varios cientos

²⁷ Como relato, como historia y como memoria, pero también como ficción, novela y arte.

mueren las primeras semanas [...]. Alimentado por los medios el pánico crece, fractura y divide al país hasta que se alcanza la meta verdadera. Previo al ataque nadie podía predecir el resultado de las elecciones, pero poco antes de que se realicen “ocurre un milagro”: algunos creen que es obra de Dios, pero [en realidad, la cura es proporcionada por] una compañía farmacéutica controlada por personas del partido [que se hacen] obscuramente ricos. Un año después, juzgan a varios extremistas, los encuentran culpables y los ejecutan y al mismo tiempo construyen un monumento para canonizar a sus víctimas. Pero el resultado final, la verdadera genialidad del plan, es el miedo. El miedo se convierte en la herramienta del gobierno, y mediante él nuestro político es finalmente nombrado para un nuevo puesto: Alto Canciller. El resto, como dicen, es historia... (92'52''-95'24''; cap. IV).

Es innegable que el filme es artificioso, un tanto maniqueo y, definitivamente, utópico, pero encontramos en él numerosos elementos que lo alejan del cine comercial como es entendido habitualmente. Sin embargo, su valor específico radica en el hecho mismo de no traicionar ese aspecto comercial y entregarnos una historia de acción que, al poner en movimiento los datos duros que contiene la película, difunde un mensaje de justicia social que logra resonar más allá del primer mundo (y, tal vez, incluso con mayor fuerza). Curiosamente, la historia de amor de Evey y V no tiene un final feliz, sino que concluye con la separación de los amantes y el cadáver de V explotando en fuegos artificiales junto con el Parlamento. Al terminar la película, la felicidad es en realidad para nosotros en el momento en que las máscaras caen y se descubren los trucos ficcionales. La última escena muestra a la masa concentrada frente a la Casa del Parlamento para apoyar el ataque al régimen. Todos están disfrazados con máscaras de Guy Fawkes que, una a una, caen y revelan los rostros de quienes conformaron el relato fílmico, incluso de quienes murieron durante el relato. Como es-

pectros del pasado y del presente, los personajes adquieren un carácter social que va más allá del efectismo para constituirse como la posibilidad (real) de una victoria en ciernes:

(Finch) —¿Quién era [V]?

(Evey) —Era Edmond Dantès, y era mi padre, y mi madre, mi hermano, mi amigo, era usted y yo. Era todos nosotros.

(Evey en voz en *off*) —Nadie olvidará esa noche y lo que significó para este país. Pero yo nunca olvidaré al hombre y lo que significó para mí (*excipit*: 123'16''-124'23''; cap. II).