

PILAR MIRÓ. SOLEDAD ACOMPAÑADA.

Alberto Ciria, España.

Resumen

La conjunción de los arquetipos culturales y afectivos que representan las figuras de Werther y el perro del hortelano — títulos de dos películas emblemáticas de Pilar Miró — aboca a una melancólica soledad acompañada.

Palabras clave: Miró, cine, televisión, Werther, soledad.

Abstract

The conjunction of the cultural and affective archetypes represented by Werther and the manger's dog — titles of two emblematic films by Pilar Miró — leads to a melancholic accompanied solitude.

Key words: Miró, cinema, television, Werther, solitude

1. Werther con el cine, perro del hortelano con la televisión

Apoteosis significa deificación. El título *Gary Cooper que estás en los cielos* expresa directamente una apoteosis del cine en la que se cree, a la que se aspira y a la que uno se encomienda, pero en la que, en esa misma medida, con plena conciencia aún no se está. Tras mucha experiencia televisiva cuajó en Pilar Miró una genuina vocación cinematográfica que, todavía de camino hacia su cenit, fue segada por una muerte repentina, en pleno desarrollo desde unas primeras películas que aún tenían mucho de telefilmes hacia un lenguaje puramente cinematográfico. Pero conforme más pujante se hacía su aspiración cinematográfica menos parecía resistirse la directora a seguir trabajando en formato televisivo. Pilar Miró fue así un

Werther con el cine y un perro del hortelano con la televisión. Por ambos motivos, aparte de por el fallecimiento sobrevenido, su desubicación entre ambos medios parece inherente a ella.

2. La quema que atiza la llama

Werther se ha popularizado como la novela por excelencia del suicidio por amor. Pero la muerte voluntaria, aunque es el desenlace efectivo, no representa el único final coherente posible de esta obra. Antes que su exterminio, Werther simboliza unas ansias amorosas predestinadas o incluso ya condenadas a una frustración que, en lugar de apagarlas, aún las aviva más. Wertheriana es la cuita de amor que todavía se inflama más ante la imposibilidad cierta de cumplirse cuando el ser amado es inaccesible sin remedio, ya sea por su estado civil (*Werther*), por su condición social (*La petición*, *El perro del hortelano*) o porque ya no existe (*Tu nombre envenena mis sueños*) o ni siquiera existió jamás (como sucede en la novela *Frankenstein*). Wertheriana es la pena que prefiere pervivir de desesperación que sanar extinguiéndose y que, en su desahucio, sólo encuentra alivio reposando en la certeza de lo irrevocable de su causa y templando la ausencia de compañía, al reconocerse en esa irreversibilidad como reflejo externo suyo. Wertheriana es la llama que la quema atiza, el ardor que se alimenta de su propia condenación, la promesa que vive de su incumplimiento. Wertherianos son también otros sentimientos tratados en esta filmografía como el anhelo, los celos, el duelo o el afán de venganza cuando nutren a quienes los tienen consumiéndolos, los vigorizan reconcomiéndolos y les dan vida matándolos.

Lector ilustre de *Werther* y discípulo aventajado de Goethe fue la criatura de Frankenstein en la novela de Mary W. Shelley. En su proceso de formación la criatura autodidacta ha leído tres obras, siguiendo por azar un determinado orden. De *El paraíso perdido* de Milton, poema mitológico, la criatura aprende que estar de más es el acto fundacional y el hecho fundamental de la existencia: existir es sobrar. La anomalía de aparecer rompe el equilibrio de la inexistencia. ¿Pero quién decidirá si la justicia de la extinción compensa la injusticia de la creación? Del *Werther* de Goethe, prosa sentimental, aprende que la angustia de la gratuidad y el anhelo de compañía se convierten entre sí como en una cinta de Moebius. Y de *Vidas paralelas* de Plutarco, crónica histórica, aprende la banalidad última de toda

ambición y toda empresa humanas. Estas tres lecturas, por este orden, prefiguran el destino de la criatura lúcida y consciente de su proceso desde la gratuidad y el estorbo hasta la extinción, pasando por el tormento.

Con su tenebrista ambientación de camarote y su hipnótica composición en forma de confesión dentro de la confesión dentro de la confesión, *Frankenstein* recuerda estructuralmente a *Beltenebros*, que también recurre a la retrospectiva al cubo. Los tres narradores de la novela de Shelley, tres fracasados, son Werthers, y el monstruo más que nadie. ¿Pues qué es la monstruosidad? Monstruosidad es carencia de semejante, vivida tanto como una exclusividad cuanto como una desgracia.

A diferencia de la criatura de Frankenstein, Werther sí encuentra su semejante que podría clausurarlo y cicatrizarle el alma. Pero al serle inasequible, su alma queda abierta como una manzana que, en plena sazón, fue cortada en dos dejando al aire su corazón, la urna de sus pepitas. La desprotección a la que lo aboca su alma abierta en mitad lo vuelve hipersensible y delicado en su constitución y en su trato.

3. La cinta de Moebius y el perro del hortelano

La cinta de Moebius se define como un haz sin envés. Como dispositivo técnico consiste en una cinta no orientable, cuyo anverso y cuyo reverso se convierten sucesivamente uno en otro. La diferencia entre ambas caras, aunque persiste en cada momento, pierde su sentido a lo largo del ciclo. En *Tu nombre envenena mis sueños* la banda de Moebius es un motivo matemático asociado simbólicamente a ese reverso sí existente, pero clandestino de la vida en el que amor y venganza, delicadeza y crueldad, como sentimientos y cualidades opuestos, se convierten entre sí. No orientables son, asimismo, las filas e hileras del cuadrado mágico bajo el que cavila, languideciendo ante el horizonte, el Ángel de la Melancolía de Durero: sus orientaciones persisten y hasta invitan a seguirlas, pero carece de sentido diferenciarlas si no afectan a la suma. El temple de ánimo en el que interioridad y exterioridad se empapan mutuamente, abriendo la intimidad a un panorama percibido como reflejo de sí mismo, es la melancolía, que aboca a la languidez, la dejadez, la apatía y la atonía, en fin, a la indiferencia: la desorientabilidad que define la banda de Moebius no es carencia, sino indistinción de orientaciones. Como símbolo del infinito esta cinta representa un término indefinidamente postergado, un confín como final y

comienzo convirtiéndose sin cese uno en otro. «Melancolía», pentasílaba de dos yambos que expiran en la coda de un anfibraco y abundante en vocales largas y abiertas, con la reiteración del fonema alveolar /l/ en cada sílaba tónica, sugiere inamovilidad a pesar de la progresión. Aunque el tiempo transcurre objetivamente, lo sentimos detenido, igual que la cinta giratoria parece no moverse.

Si la cinta de Moebius se define como haz sin envés, el perro del hortelano define un envés sin haz. Es la instancia respecto de la cual, se ponga uno donde se ponga, siempre queda en el lado contrario: «cuando ve que me enfrío,/ se abrasa de vivo fuego,/y, cuando ve que me abraso,/ se hiela de puro hielo» (Lope de Vega).

«El infierno son los otros»

Si en el universo de referencias literarias de esta filmografía marca el ardiente perihelio el *Werther* de Goethe, la soledad abierta que con nada se consuela, el gélido afelio o extremo contrario dentro de la misma órbita es *A puerta cerrada* de Sartre, la ineluctable presencia de los demás sentida como una asfixiante intromisión que no por quitarnos el aire deja de crearnos dependencia.

Ya aparte de las escenas de torturas inacabables, *El crimen de Cuenca* ofrece otras dos visiones del infierno opuestas y alternantes: el abandono en la soledad de la mazmorra acerrojada y el hostigamiento del populacho en el descampado. Dostoievski comparaba al condenado en el infierno con un hambriento en el desierto que se nutre sorbiendo su propia sangre. El hambriento nutriéndose de sí mismo es un ser que no necesita de nadie, y el desierto es el lugar donde, de todos modos, tampoco hay nadie. Así representado, el condenado no sólo está irremisiblemente aislado, sino que, en su apartamiento absoluto, ni siquiera conserva conciencia de su soledad. Cuando un distanciamiento es absoluto, en el sentido más propio de absoluto, la distancia pierde su sentido y deja de serlo, porque ha desaparecido todo término de referencia en función del cual establecerla. Del mismo modo, una autoconciencia pura y absoluta, absorba por entero en sí misma, pierde su sentido como conciencia y deja de serlo. Todas las distancias con términos externos, pero también la distancia interna del desdoblamiento de sí mismo en que consiste la conciencia, se han desvanecido en un ensimismamiento monádico sin espacios, intersticios ni barreras. La conciencia como «*cum alio scientia*» se desvanece cuando no queda «*cum*

alio». El ensimismamiento absoluto en una concentración extrema es un estado de rigidez mental letárgica indiscernible de la inconsciencia.

Viktor Frankl, recordando la vida en el campo de concentración, dice que lo más terrible de aquel infierno era la incapacidad absoluta de estar solo. Algunas de las visiones apocalípticas son llenados y desbordamientos de abismos a base de fuego como en un cataclismo ígneo, de agua como en un diluvio, de tierra como en una sepultura, de aire como en la apertura de una enorme fosa o sima, en un bostezo cósmico o en un asolamiento por un viento colérico, iracundo, airado. ¿Qué visión del infierno nos aterroriza más que aquella que lo muestra como lugar no desolado, sino abarrotado? Así lo presentaron Rubens en *La caída de los condenados al infierno* y Dante en los círculos atestados. Kafka describe en su novelística estos dos tipos de ámbitos que producen indistintamente el mismo efecto infernal por incoherentes, absurdos y deshumanizados: cuartuchos repletos de gente y espacios gigantescos saturados de objetos pero desolados de personas.

Estas tres visiones opuestas del infierno como entrometimiento de interlocutores impertinentes, soledad absoluta y gentío deshumanizante que tan pronto nos azuza como nos ignora, comparten como contrario común la compañía que nos asiste. No hay una comunión de los condenados como sí la hay de los santos. Werther se enamora de Lotte viéndola partir y repartir el pan, y «comer del mismo pan» es el significado etimológico de acompañar. Los dos paraísos bíblicos se definen como prestaciones de compañía. Dios le prepara a Adán el Edén, estado de beatitud ignorante, creando a Eva tras pronunciar estas palabras: «No es bueno que el hombre esté solo. Le voy a hacer alguien que sea para él una compañía adecuada». La promesa dada al buen ladrón, «hoy estarás conmigo en el Paraíso», define el cielo como gozo de compañía de quien comparte destino. Las últimas palabras de Cristo resucitado, anticipando la salvación eterna, dicen: «Sabed que yo estaré con vosotros todos los días, hasta el fin del mundo».

Limbo significa confín

Si cielo e infierno son estados definitivos resultantes de una sentencia irrevocable y el purgatorio es una transición entre ambos por tiempo estipulado, el limbo es una provisionalidad externa a ellos e indefinida, el exilio de ultratumba. Si el cielo es estar en compañía de Gary Cooper en una infinitud abierta y el infierno es compartir cuarto con los otros a puerta

cerrada, el limbo es encontrarse replicado por la inacabable concavidad del confín en una soledad no compartida, pero sí acompañada.

La cinta de Moebius se define como haz sin envés, el ciclo en el que el reverso siempre se nos acaba girando; y el perro del hortelano define el envés sin haz, la instancia respecto de la cual toda mudanza es contrariedad y todo giro un revés. Como opuestos, la cinta y el perro comparten la conversión de las caras. El contrario de ambas conversiones opuestas de anverso y reverso es la nivelación, la anulación del desnivel entre cotas topográficas, como aquella respecto de la cual se definen moralmente los personajes de *Hablamos esta noche* y que el suicida hace valer arrojándose por un dique; o la anulación de la diferencia de talla que separa lo noble de lo grosero, como la que sufre la protagonista de *El pájaro de la felicidad* en la escena del asalto.

Aparte de la ficticia criatura de Frankenstein, *Werther* tuvo como un segundo lector ilustre al histórico Napoleón. Un motivo decorativo que reaparece en la filmografía de Pilar Miró es un soldadito napoleónico de plomo, que al ser bidimensional consta sólo de cara y dorso. Sus giros en la mano de la protagonista (que en *Gary Cooper que estás en los cielos* es directora teatral y en *El pájaro de la felicidad* es restauradora) marcan, ritual y simbólicamente, la inmersión, el recogimiento y la absorción en una dedicación profesional por encargo externo, pero vocacional, solitaria e íntima, en la que la diferencia entre privado y público, entre volver la espalda y dar la cara, entre ficción e historia, aun suponiendo que persista, pierde su sentido. Esos momentos laborales desembocan a menudo, sin solución de continuidad, en ensimismamientos y evocaciones. Los clásicos teatrales por representar y las obras maestras de la pintura por restaurar son ficciones devenidas historia, evasiones gestantes de tiempo.

El enfermo a quien llevan a operar —escena de *Gary Cooper que estás en los cielos*—, tendido sobre la camilla de ruedas, no se percibe a sí mismo sino en una sensación de angustiosa incertidumbre que lo enajena y saca de sí proyectándolo a la asepsia de un techo impersonal y heterogéneo, no hostil ni amigable, sino ajeno. En vano intenta el alma aferrarse a algo con la mirada cuando todo está en trance de fuga. A la indiferente lisura del techo se opone la acogedora concavidad del horizonte, que de algún modo abraza, es decir, refleja y cierra, replica y restaña, como respuesta que clausura el interrogante, la semiesfera del ojo abierto en la mirada.

La contemplación del horizonte es una cinta de Moebius porque su concavidad abierta clausura como en una esfera —que, vista desde dentro,

en vez de límite tiene confín — la apertura de la mirada que se reencuentra replicada en ella: ni el horizonte tiene reverso ni la apertura de la mirada tiene espalda. Y es un perro del hortelano porque la línea del horizonte no se deja aproximar según nos acercamos ni nos abandona conforme nos alejamos, sino que persevera siempre a la vista en su inaccesibilidad definidora del alcance de nuestra mirada. El horizonte contemplado es la gasa que cubre la herida abierta insensibilizándola, sin que ésta la perciba como ajena a sí misma.

Limbo significa confín, y confinar es desterrar. En la escena final de *El pájaro de la felicidad* la protagonista acude a la playa con su perro y un bebé ajeno a contemplar el horizonte. Los versos de Ángel González recitados en esta escena, que hablan de la añoranza de días futuros como horas ya vividas y de la recíproca conversión de porvenir y pasado, y el poema de Luis Cernuda cuyos versos dan título a *Tu nombre envenena mis sueños*, que habla de la vida exiliada como espera de un mañana hecho de recuerdos, parafrasean melancólicos, en términos de tiempo, la réplica espacial del alma en el horizonte, el reflejo geométrico del ojo abierto en la concavidad del panorama, el confín anímico y geográfico que, pese a toda esperanza y toda desistencia, ni se aproxima a nuestra mano ni se retira de nuestra perspectiva. La música antigua de esta película concita la sensación de horas vespertinas, cuyo lánguido transcurso es un pedaleo en el vacío que sugiere que, después de que la ficción se hizo historia, ahora el tiempo deviene ficción. Así se anuda en el limbo el ciclo moebiano de vida y ensoñación. Su símbolo: el plúmbeo soldadito napoleónico bidimensional giratorio.

A diferencia del compañero de piso o del cohabitante de cortijo con quien se podría «compartir soledad» sin encontrar compañía, el bebé ajeno y la mascota brindan compañía sin participar de nuestras vidas, y sin salvar de la soledad ayudan a sobrellevarla. No una «soledad compartida», sino una soledad acompañada, significan algunas imágenes finales de estas películas, como la cálida y acogedora mirada sostenida de despedida definitiva — *Tu nombre envenena mis sueños* — o la mano estrechada en gesto de acompañamiento en el momento de afrontar un destino incompatible — *Gary Cooper que estás en los cielos* —.