

# PAREJAS DE CINE O CINE DE PAREJAS

Manuel Villegas y Pilar Mallor

centroitaca@gmail.com

*In this article different films are referred in order to serve as a support to develop certain issues at work in couples therapy. In this way structural and evolutionary aspects that give rise to different avatars during life of couple, are illustrated through various movies.*

*Keywords: marital therapy, couples, movies, symmetry, complementarities, moral development, crisis and ruptures in the couple*

---

## Introducción

En un artículo anterior (Villegas y Mallor, 2011) desarrollamos la aplicación de la filmografía al ámbito de la psicoterapia, como recurso analógico fácilmente compartible entre terapeuta y paciente y, más en concreto, desde la perspectiva del modelo del desarrollo moral. Hicimos mención en aquel momento de un ámbito particular, como el de la terapia de pareja, para la que nos remitíamos a un futuro trabajo. Éste es el que hoy presentamos, en la confianza que pueda ser de utilidad para nuestros lectores en el ámbito de la terapia de pareja.

La terapia de pareja se centra en temáticas que tienen por objetivo fundamental la relación. Aspectos tan dispares como los relativos al primer encuentro, el enamoramiento, la dinámica relacional, las infidelidades, la aparición de los hijos, el desgaste relacional, la evolución de la vida amorosa, la problemática sexual, la separación conyugal, se ven reflejados con mayor o menor maestría en miles de historias llevadas al cine. Vamos a intentar presentar una selección de películas que nos permitan trabajar en este ámbito, siguiendo un esquema conceptualmente organizado dentro del marco general de nuestra concepción de la terapia de pareja, expuesta previamente en otra publicación anterior (Villegas y Mallor, 2010).

De acuerdo con estas premisas dedicaremos especial atención a la representación del amor según las modalidades que nos describe la antropología filosófica: Eros, Philia y Ágape. Nos plantaremos igualmente las expectativas de nuestra sociedad y sus individuos respecto a la pareja (naturaleza, función, estabilidad, duración) la dinámica estructural de las relaciones (simetría y complementariedad),

el ciclo vital de la pareja, sus crisis en relación a su origen, desgaste, infidelidades, y su devenir desestructurante o transformador, las rupturas, las separaciones y sus consecuencias. Una temática muy variada en relación a uno de los grandes temas del cine: las relaciones de pareja.

## EL TRIÁNGULO DEL AMOR

La complejidad del fenómeno amoroso llevó a los filósofos griegos a distinguir tres variedades en el amor: Eros, Philia y Ágape, que podemos considerar como los componentes necesarios de una relación de pareja, aunque no suelen darse de forma inmediata y simultánea, sino seguir un recorrido evolutivo ligado más a un proceso de maduración en la relación que a la secuenciación de unas fases más o menos previsibles. Walter Riso (2008) caracteriza brevemente a cada uno de estos componentes de la siguiente manera:

- Eros: el amor que toma y se satisface (el enamoramiento),
- Philia: en el que se comparten sueños y proyectos (amor-amistad) y
- Ágape: el amor que da y se compadece, el que vela por el “otro”.

En el gráfico siguiente representamos de forma secuencial la relación entre los tres componentes del amor en las relaciones de pareja, tal como tuvimos ocasión de desarrollar más ampliamente en un artículo anterior (Villegas y Mallor, 2010), pero que aquí reproducimos esquemáticamente (figura 1) para comodidad del lector.

### Eros

De acuerdo con la concepción socrática, expresada en el Banquete de Platón, Eros nace de la necesidad y el recurso, pero carece de plenitud, es ontológicamente privación. Hay dos formas de intentar aplacar a Eros, una orientada a su satisfacción inmediata, reduciéndolo a su dimensión de necesidad sexual, otra buscando su satisfacción definitiva proyectada en el enamoramiento.

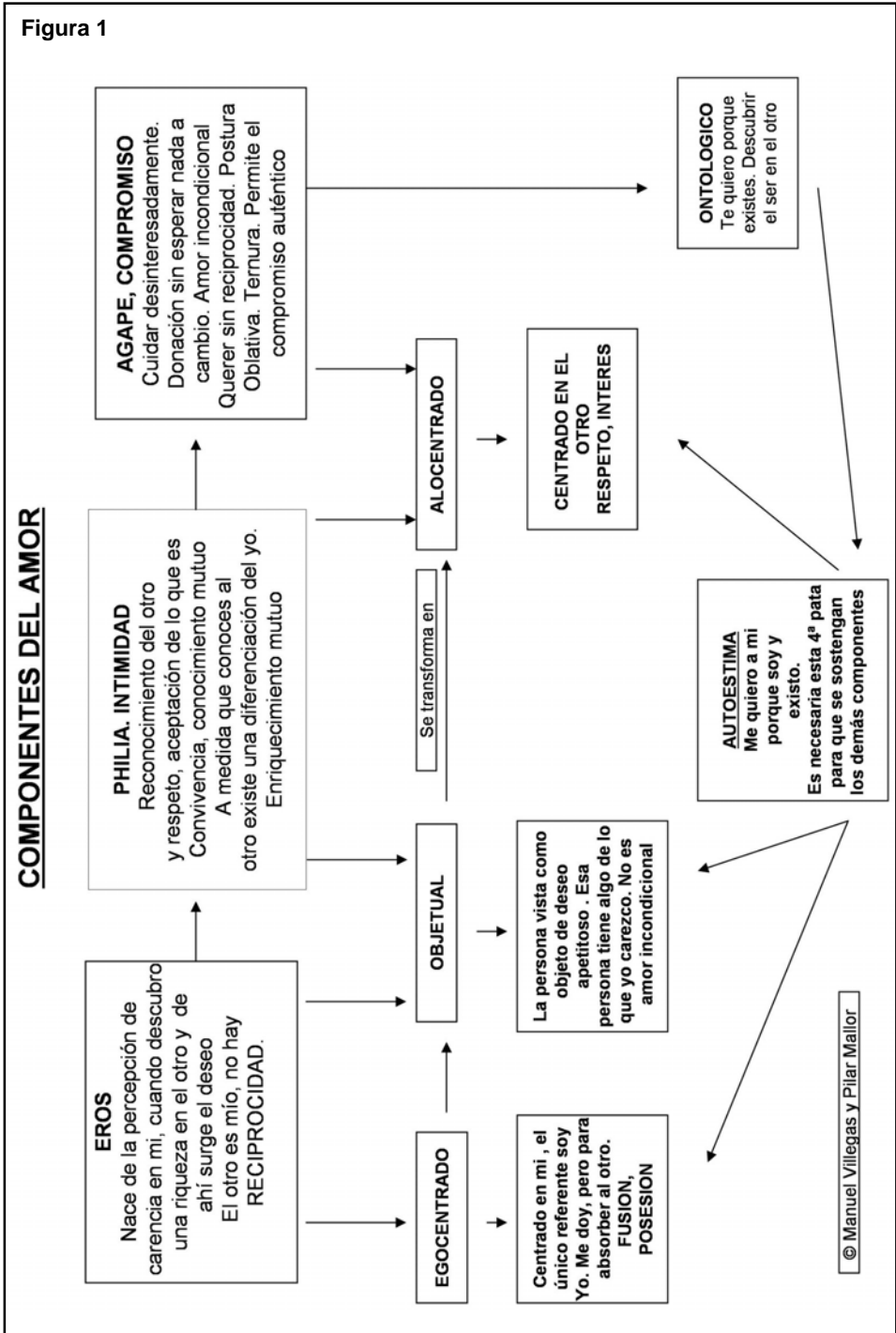
#### A) Eros: La dimensión carnal

Como necesidad, la motivación sexual es relativamente fácil de satisfacer, como deseo genera una dinámica persistente en busca de su objeto, sin poder nunca ser saciado plenamente, puesto que se extinguiría o se destruiría en el mismo acto de colmarse. Pertenece a la dinámica del deseo el anhelo constante, la apetencia insaciable. Independientemente de cuál sea el objeto de su amor, se empeña siempre en su consecución, sin nunca alcanzarlo plenamente; por eso sólo es verificable en el mundo de la fantasía, aunque se persigue incansablemente bajo el señuelo de la felicidad.

#### A1) *Eros fusional*

*El imperio de los sentidos* (1976), Dirigida por Nagisa Oshima y protagonizada por Eiko Matsuda, Tatsuya Fuji, Aoi Nakajima, Taiji Tonoyama, Kanae

Figura 1



Kobayashi, Melka Seri. Coproducción Japón-Francia; Oshima Productions / Shibata Organisation (Tokio) / Argos Films (París)

Ambientada en Tokio en 1936, cuenta la historia de Sada Abe, ex prostituta, que trabaja como parte de la servidumbre de un hotel. Conoce allí al propietario, Kichizo Ishida, casado con la dueña, y ambos se hacen amantes de una manera tan intensa que buscan experimentar tanto en lo sexual como en el consumo de bebidas alcohólicas y en muchas otras autocomplacencias. Rodeados de otras geishas que cumplen el papel de familiares, celebran un simulacro de boda que termina en una fiesta desenfrenada. Los amantes se van a vivir a una casa alquilada, donde el amor y los contactos sexuales se hacen cada vez más exigentes y absolutos, generando una relación que oscila entre el erotismo y la ritualidad. Basada en una historia real, protagonizada por la prostituta Sada Abe que asfixió de forma erótica (pero real, hasta la muerte) a su amante para, posteriormente, amputarle sus genitales, un hecho por el que fue encarcelada durante seis años.

No es una película de acción, apenas sucede nada más allá de la repetición monótona de las mismas escenas de sexo, sino de pasión. De una pasión absoluta, desenfrenada, en la que Eros y Thanatos se hacen al fin inseparables en una relación sexual llevada a sus límites, que sólo culminará con la entrega máxima, definitiva. Después de darle muerte por asfixia y cortarle los genitales escribe con su sangre sobre el pecho del amante: “Sada y Kichi, ahora uno”. Estamos, pues, ante un relato de compulsión sexual, donde Eros sin ningún tipo de contrapartida hetero- o sacionómica alcanza su clímax orgiástico. La fusión total solo llega a su culminación con la inclusión del objeto, como forma de posesión radical, pero como eso no es posible sin la asimilación del mismo, la alternativa es su destrucción hasta la muerte (en Alemania se registró un caso parecido, canibalismo incluido, en 2002).

A nivel metafórico la película presenta el desarrollo *in crescendo* de Eros que busca la fusión originaria del andrógino en la unión carnal, pero que en realidad obedece a un deseo egocéntrico de posesión y anulación del otro, reducido a la condición de objeto, que se traduce más tarde en una relación de dominancia – sumisión, cuya forma más extrema es el maltrato y la muerte. Eros, que se agota en sí mismo, si no da lugar a la transformación en Philia (Villegas y Mallor, 2010), donde el reconocimiento y el interés por la persona del otro llena de contenido el deseo y lo transforma en amor mutal.

## A2) *Eros posesivo*

*Nueve semanas y media* (1986). Película americana, dirigida por Adrian Lyne, Protagonizada por Kim Basinger, Mickey Rourke, Producida por MGM / Producers Sales Organization / Sidney Kimmel

Nueve semanas y media es el título del libro autobiográfico de una joven ejecutiva de una gran empresa en New York, publicada en 1978 con el seudónimo de Elizabeth McNeil. Ocho años después Adrian Lyne, proveniente del mundo de

la publicidad y el videoclip –director de otras conocidas películas como *Flashdance* (1983), *Atracción Fatal* (1987), *Proposición Indecente* (1993) o *Infiel* (2002)–, recrea en Hollywood esta novela que se convirtió en un gran éxito de taquilla bajo la categoría de cine erótico. La secuencia de sugerentes escenas que reproducen los juegos sexuales de John y Elizabeth –que culminan con el memorable striptease al ritmo de la canción de Randy Newman interpretada por Joe Cocker “*You can leave your Hat On*”–, acabaron catapultando al firmamento de los iconos eróticos a sus protagonistas: Kim Basinger y Mickey Rourke.

Elizabeth es una mujer divorciada e independiente, que trabaja de galerista. Hace tiempo que no tiene una relación estable. Casualmente conoce a John, un misterioso hombre que desatará toda su sensualidad y pasión. John es un agente de la bolsa con buena posición social, que en su soltería busca nuevas aventuras sexuales. Los dos llenan el vacío de sus vidas con un fogoso romance. Elizabeth es la parte débil y John no se anda por las ramas, desde el inicio deja claro que tiene sus propias reglas y que ella debe seguirlas al pie de la letra, convirtiéndola en una pareja sumisa que en cada nuevo encuentro satisface diferentes demandas eróticas y sexuales.

*- Escucha, así son las cosas entre nosotros. Mientras estés conmigo, harás lo que yo te diga.*

La trama está constituida por una serie de escenas que relata Elizabeth, y que Lyne reconstruye desde la novela, pero cuidadosamente descafeinadas de todo su componente abusivo, humillante o lesivo. A estas escenas añade las de su cosecha propia –la escena de sexo en las escaleras del callejón bajo la lluvia o el famoso *striptease*– potentes imágenes con las que consigue visibilizar un universo erótico, desprendiéndolo de todo lo que pueda oler a maltrato.

Habiendo visto solamente la película de Adrian Lyne, sin haberla precedido o seguido de la lectura de la novela, resulta difícil encontrar “sentido” al continuo de escenas sexuales que son tomadas de ella o inventadas y yuxtapuestas sin conseguir completar un puzzle comprensible. La misma protagonista de su experiencia autobiográfica corrobora esta falta de sentido en uno de sus apartados:

*“A distancia, me parece increíble haber sido yo quien pasó por aquel período. Sólo me atrevo a mirar atrás, hacia aquellas semanas, como quien observa un fenómeno aislado, ya sumido en el pasado: un fragmento de mi vida, irreal como un sueño, carente de todo significado.”*

Es comprensible que la persona que ha pasado por una experiencia de abuso y maltrato no sea capaz de darle un significado a la misma. La única experiencia correctiva la expresa Elizabeth a través del llanto que no sabe de dónde viene, ni puede controlar, como el niño que no sabe lo que le ocurre, pero siente que no está bien, o el paciente que acude a terapia con la misma modalidad de llanto desconsolado para expresar su malestar, pero que tampoco no sabe lo que le está sucediendo.

Ya en las últimas páginas del libro Elizabeth escribe:

*Yo no sabía que ocurría. Todo cuanto sabía era que no podía parar de llorar. Cuando, a las seis de la tarde seguía llorando, me llevó a un hospital; me dieron sedantes, y el llanto cesó al cabo de un rato. Al día siguiente, inicié un tratamiento que duró varios meses... No he vuelto a verle... Han pasado años y a veces me pregunto si mi cuerpo volverá a registrar una temperatura algo más que tibia”.*

Pero quien se acerca desde fuera a recrear visualmente la misma historia se enfrenta a un dilema: o nos trasmite el estado de aturdimiento de la protagonista de la historia o toma, explícita o implícitamente, partido a favor de una lectura crítica de la misma. Lyne parece “incapaz” –o conscientemente desinteresado– en conectar con el trasfondo de la historia que da sentido a cada movimiento de los protagonistas. Coloca hábilmente a los espectadores en el lugar de visión que tiene Elizabeth. A través de la cámara “vemos” y llegamos a “sentir” las experiencias que ella vive y quedamos como ella atrapados en ese espacio altamente erótico y excitante, con el juicio crítico anestesiado.

Así su lectura personal, dice María Lameiras (2012), “apenas deja espacio para nada que no sea relatado por el lenguaje sexual de escenarios eróticos que actúan como compartimentos estancos arrastrándonos a una historia difícil de comprender más allá de su erotismo, envuelto en atractivos colores y música sugerente, creando en el imaginario colectivo un cuento de hadas, apto para digerir por las mentes más abiertas y liberales de los emancipados treintañeros que pasaron su preadolescencia en la revolución sexual de los sesenta. Pero, afortunadamente, la película no consigue desprenderse del todo de la esencia que rezuma la novela que la inspira, marcada por la relación de abuso que la sustenta”. Sólo que requiere prestar atención a los supuestos implícitos y mantener una actitud crítica frente al glamour de la puesta en escena. Las palabras de Elizabeth en su relato son elocuentes:

*Mi cuerpo no tenía nada que ver conmigo. Era un señuelo, para ser utilizado en la forma que él decidiera, con el fin de excitarnos a los dos... Nada ni nadie me había preparado. Hacía unos años había leído “La historia de O”, intrigada al principio, horrorizada a las pocas páginas y asqueada mucho antes del final...  
Cualquier cosa, házmela; cualquier cosa, tómame; cualquier cosa, mátame, si te place... Hace dos meses que he perdido el control... No necesito controlar, él lo hace todo, lo hará hasta que me mate...*

Esta actitud de sumisión es la contraparte a los planteamientos de una personalidad narcisista, descrita por nosotros (Villegas y Mallor, 2012) como la mezcla de una doble modalidad, seductora y despótica, que se caracteriza por tratar a los demás como objetos sin entidad propia, colocando a la víctima en la posición de ser controlada, con total entrega o renuncia de su voluntad:

*Durante todo aquel período, las reglas diurnas de mi vida siguieron siendo*

*las mismas: era independiente, me mantenía yo misma, tomaba mis propias decisiones, escogía mis opciones. Las reglas nocturnas decretaban que era desvalida, dependiente, encomendada por completo a los cuidados de otro. No se suponía que tomase decisiones, no tenía responsabilidades. No tenía elección... Desde el instante mismo en que cerraba a mi espalda su puerta de entrada, no tenía nada que hacer, estaba allí para que me hicieran cosas. Otra persona controlaba mi vida, hasta el último detalle. Así como me habían privado de control, yo, por mi parte, estaba autorizada a no controlarme. Durante semanas y semanas, me sentí inundada de una abrumadora sensación de alivio por haberme descargado del peso de mi edad adulta... Sólo me quedaba el voluptuoso lujo de convertirme en observadora de mi propia vida, la renuncia absoluta de mi individualidad y el entregado deleite de abdicar de mí misma.*

Las personalidades narcisistas tienen un gran poder seductor, basado en su exclusividad, capaz de hacer sentir a la víctima como un ser absolutamente entregado y sin capacidad de crítica:

*Así ocurrió, paso a paso. Y, como nos veíamos cada dos noches, como cada experiencia nueva era de por sí poco espectacular, como hacía el amor muy bien, como al poco tiempo estaba loca por él, sobre todo físicamente, resulta que me vi envuelta, en el simple transcurso de un par de semanas, en una aventura que la gente que conozco juzgaría patológica. Un poder nuevo y consciente: una vulnerabilidad perversa en cuanto que es total abandono. Nunca se me ocurrió catalogar aquello de patológico. Nunca le puse una etiqueta. No se lo conté a nadie... Y recordar a cada instante: si me matas, tendrás que encontrar a otra, y ¿es fácil encontrar a una mujer como yo?*

Las mujeres, escribe Lameiras (2012) “seguimos construyendo nuestra identidad en un marco de fuertes necesidades de vinculación y de alta dependencia afectiva. Esta estructura que se forja desde las normas socioculturales todavía imperantes nos hace especialmente vulnerables en el espacio relacional, al que nos enfrentamos con la desprotección que impone nuestras necesidades afectivas y la pervivencia de mitos y falsas creencias sobre el amor y las relaciones sexuales que nos impide desplegar las necesarias alertas. La película ‘Nueve Semanas y Media’ permite analizar los mecanismos que caracterizan una relación de abuso perversa. Una relación de una brutal violencia psicológica ejercida aparentemente con un guante blanco que no deja huellas, en cierta medida invisible para el entorno – incluso para la víctima– siendo así más dañina si cabe”.

La consideración de ésta, y otras películas, como la propia *Histoire d’O* (Just Jaeckin, 1975) a la que alude Elizabeth en su escrito, plantea la cuestión de si el pretendido “consentimiento”, libremente otorgado, desde una regulación sionómica complaciente, no lo olvidemos, que implica el sometimiento irrevocable

cable a la voluntad del otro, le otorga a éste el derecho a disponer de ella. La violencia psicológica socava la capacidad de crítica de la víctima, destruye la autoestima y puede acabar con su desintegración. Amenaza directa o indirectamente la salud psicológica, así como las posibilidades de autodeterminación o de desarrollo personal, sometiendo a la persona una situación de secuestro emocional (Palau, 2003).

*No necesito controlar, él lo hace todo, lo hará hasta que me mate. No puede, no me matará, ambos somos demasiado egoístas para eso. Llevo sólo nueve semanas con él, y hace mucho que hemos superado los gritos ahogados. Muchas deben ser las cosas que acostumbran a hacerse antes de sentir la necesidad que te maten. Un hilillo de sangre, por vez primera... Y recordar a cada instante: si me matas, tendrás que encontrar a otra, y ¿es fácil encontrar a una mujer como yo?*

Como en el film anterior, también aquí Eros está vacío de interés por el otro, es pura fusión o posesión que solo puede terminar con el agotamiento o la muerte.

*Elizabeth he pensado en un juego. Verás tengo algunas dificultades: últimamente casi no me excito; creo que lo lograría si te pones de rodillas y andas por el suelo a cuatro patas. Estoy dispuesto a pagar mucho –y comienza a tirar billetes al suelo– por ver cómo lo haces”.*

La escena continúa a pesar de las protestas de ella que, en un guiño final, el director nos hace suponer forman parte del mismo juego, aumentando la confusión y la ambigüedad de la relación. El problema proviene de la confusión entre fantasía y realidad, del pasaje del escenario de la representación a la dinámica de la relación interpersonal, donde la asimetría se instaura irrevocablemente a partir del dominio y la sumisión.

*La primera y última pregunta de cierta importancia que me plantearon fue: ¿Me dejas que te vende los ojos? A partir de entonces, no se volvió a plantear mi aceptación o mi protesta por algo; yo no tenía que ponderar prioridades o alternativas, prácticas intelectuales o morales, ni tenía que pensar en las consecuencias.*

Por suerte, nuestra heroína interrumpe la relación, sin que ni ella misma sepa el por qué. Los partidarios de un Eros sagitario, ciego y sordomudo (el del flechazo), narcisista perverso, olvidan que éste se enamoró de Psique y que de su unión nació “Hedoné” (el placer). Que el placer, en consecuencia, es fruto de una relación que implica no sólo el cuerpo (la química), sino también el alma (es decir, la esencia del otro) y que cuando ésta está ausente, aparece en su lugar, la muerte o la destrucción.

## **b) Psique: La dimensión espiritual**

La experiencia subjetiva del enamoramiento implica una activación del mundo de la fantasía y el deseo: la persona objeto de enamoramiento se ve dotada de todas aquellas cualidades o atributos deseables que pueden resultar atractivos



para el sujeto enamorado que tienen que ver con aspectos tanto físicos como sociales, morales o personales. Frecuentemente aquello que más atrae a un individuo son aquellas características que percibe como complementarias de sus propias carencias o déficits, de donde la admiración y el entusiasmo que fácilmente pueden llevar al afán posesivo o fusional. Otras veces el enamoramiento se plantea como un reto para el sujeto, algo que tiene que conseguir a toda costa (seduciendo o conquistando, según la perspectiva que se tome), donde nuevamente se reproduce la perspectiva posesiva o fusional. En cualquier caso la persona enamorada suele experimentar un “descentramiento” rayano con la “locura” en cuanto experiencia de dejar de ser uno mismo para pasar a ser uno con el otro, fundiéndose en él, poseyéndolo o entrando a formar parte de él.

*La mejor oferta* (2013). Película italiana, dirigida por Giuseppe Tornatore, protagonizada por Geoffrey Rush, Jim Sturgess, Sylvia Hoeks, Donald Sutherland, Philip Jackson, Dermot Crowley, Liya Kebede, Kiruna Stamell. Producida por Paco Cinematografica / UniCredit

La película cuenta la historia de un subastero experto en arte y antigüedades de fama mundial. Un tipo hurafío, impertinente y soberbio que sólo se conmueve ante obras de arte y, sobre todo, ante retratos femeninos que colecciona de forma obsesiva. En vez de amar a una mujer de carne y hueso, ama un concepto idealizado a través del arte. Por eso, cuando Claire, una misteriosa mujer que sufre una extrema agorafobia, le contacta para tasar los objetos heredados de sus padres, se va convirtiendo gradualmente en su nuevo objeto de deseo. Igual que en sus retratos, el misterio acrecienta el interés, que pronto deriva en obsesión. Una relación que va creciendo poco a poco porque ambos son personas emocionalmente maltrechas y con una sensibilidad sin igual.

Una historia de amor montada sobre un thriller o un thriller montado sobre una historia de amor, ¿qué más da? Lo que queda de esta película es una historia de amor, que evoca el mito de “Eros y Psique”, fundidos en un solo personaje, Virgil Oldman, el meticulosamente obsesivo restaurador y subastador de obras de arte. Toda una eminencia en su especialidad que con el paso de los años ha llegado a hacerse con una valiosísima colección de retratos al óleo, todos ellos de mujeres, que guarda en una habitación protegida como una cámara acorazada, a la que solamente él tiene acceso y donde pasa horas de contemplación extasiada.

Oldman es un hombre reservado, casi antisocial, muy maniático y con una vida rigurosamente ordenada. Como una suerte de misántropo, extraído de una obra de Molière, Virgil solo se relaciona con tres personas y, prácticamente, porque no le queda más remedio: su secretario, un experto en reparaciones mecánicas, Robert, y Blay, un pintor que le provee de retratos de mujeres. Su único contacto físico es con esas pinturas, a las que ha aprendido a amar como sustitutivo de la realidad y a las que accede a través de la mirada o toca con las manos protegidas por

elegantísimos guantes. Come solo en un selecto restaurante con su propia vajilla y cubertería exclusivas. Pronto entendemos que toda esta parafernalia ritualística es una defensa obsesiva para protegerse de su mundo emocional, cuya desestabilización sería vivida como una catástrofe y cuya mayor amenaza podría venir por vía del amor de una mujer. Pero esto es precisamente lo que le sucede: todo su universo se derrumba cuando se topa en su camino con Claire, la mujer que se oculta tras el misterio de su historia.

“La mejor oferta” es un filme de habitaciones que encierran la presencia de mujeres silenciosas que le devuelven la mirada; de una casona decrepita y una voz telefónica que va tomando forma física a la vez que un autómatas; de un personaje que poco a poco entra en el juego que se le propone, como un puzzle que debe ir resolviendo a través de las piezas y engranajes que encuentra ‘por casualidad’ en cada una de sus visitas a la casa. A través de un juego de voces que se ocultan tras el aparato telefónico o de las paredes bucólicamente pintadas de la gran mansión, el protagonista va dejando que su “armadura oxidada” empiece a resquebrajarse y su férrea estructura vaya fundiéndose en la medida en que sube la temperatura del amor.

De este modo la película se convierte en una alegoría del amor erótico, exponencialmente idealizado. El inaccesible gentleman se “enamora” perdidamente de una proyección de su mente, de una mujer que no ha visto (sólo consigue entreverla en una ocasión a través de los pliegues de una estatua detrás de la que se ha escondido), de modo que como “Psique”, arrebatada por el amor de “Eros”, ama apasionadamente sin ver el rostro de su amada, sin tocarla, sin gozarla, convertida en un inalcanzable objeto de deseo. La amenaza por hacerlo sería su desaparición para siempre. El amor despierta en el “viejo hombre” (Oldman) su potencial vital más intenso, agudiza su inteligencia, afina sus recursos, despliega sus sentimientos, se enfrenta a peligros, se expone al engaño, la traición y la burla. Se vuelve generoso, preocupado, entregado, complaciente. No ha visto todavía a esta misteriosa mujer, pero se ha enamorado de su historia, de su mundo emocional inestable, de sus miedos, de su inteligencia, de sus incongruencias, de su fragilidad, de sus carencias. De sus entrañas más profundas surge un hálito vital, una fuerza protectora, un sentido de poder expansivo capaz de conquistar el mundo. Se abre, se potencia, se siente inmensamente feliz.

Esta historia de amor “ciego” posee el acierto de introducimos en el proceso interior de cambio a través de la desbordante obsesión que Oldman llega a sentir por una mujer, obsesión que por lógica terminará con él, o le tendrá pendiente el resto de su vida. Frente al dinamismo de la acción o la intriga del suspense, el director del film se decanta por el detalle en los procesos internos del alma, por mostrarse sensible a las emociones, por enfrentar a sus personajes a la pérdida de la inocencia. El amor que llega a sentir es el único sentimiento realmente puro que tiene el protagonista, un sentimiento que será su plenitud y su talón de Aquiles.

En dicho planteamiento podemos encontrar el desolador retrato de un hombre que sucumbe al amor más terrible de todos, el que se crea en la propia cabeza y que no se corresponde con la realidad. El amor verdadero y ansiado, copiado en una mentira manipuladora que deja destellos de lo que tal vez pudo ser, 'porque 'siempre hay algo auténtico, oculto en cada falsificación'. El amante de lo auténtico condicionado y vencido por una imitación, la más difícil de todas: "Todo se puede falsificar: la alegría, el dolor, el odio, la enfermedad, incluso el amor".

En la secuencia final, Virgil, pletórico por estar enamorado, regresa a su santuario secreto, donde sufre una profunda decepción. Se halla completamente vacío, ha sido despojado de todos sus cuadros por su mejor amigo, y la mujer de sus sueños se ha esfumado. Esa bofetada de realidad, que se encuentra detrás de todo amor idealizado, le despierta bruscamente de su ensueño. Siempre hay un proceso de cambio desde la inocencia hasta la cruda realidad. Un proceso amargo y triste, pero bello y, sobre todo, pleno: porque el sentimiento amoroso es una obra maestra, puro arte, el arte de amar.

Pero ese final, como en la historia de Eros y Psique, según la cual, después del viaje de Psique a los infiernos, los amantes primordiales se reencuentran, tiene una coda: Oldman viaja hasta Praga donde, según la historia, Claire se enamoró la primera y única vez, a los quince años. Sentado a la mesa en un restaurante presidido por una gran maquinaria del tiempo en forma de infinitos engranajes de relojes, está de nuevo solo, pero esta vez esperando a alguien con la mesa servida. El amor ha abierto una grieta en su soledad acorazada y ahora ya le hará perpetua y sempiterna compañía, ni que sea en forma de añoranza.

## **PHILIA**

Philia es el amor de amistad, puede relacionarse con el amor fraternal, pero no necesita ningún lazo de sangre ni ninguna activación hormonal para formarse. Se basa en el conocimiento mutuo, en la admiración, en el interés, en el respeto, en el diálogo, la comunicación, la simpatía y la reciprocidad. Es una invitación a entrar en el mundo de la otra persona y una apertura del propio para dar lugar al intercambio de los sentimientos y pensamientos más íntimos, como sucede gradualmente en "La vida secreta de las palabras", el film que comentamos a continuación.

*La vida secreta de las palabras*, (2005) película española, dirigida por Isabel Coixet y protagonizada por Sarah Polley y Tim Robbins. Producida por El Deseo S.A. Mediapro.

Nos presenta a Hanna, mujer de treinta años, hermética y misteriosa, que arrastra una existencia monótona y solitaria, trabajando en una fábrica. Sufre de hipoacusia y lleva un audífono desconectado para no oír el ruido de la maquinaria. Es obsesiva con la comida y la limpieza, y muy meticulosa con el orden. Su casa es desangelada, apenas hay muebles, no hay decoración, ni ningún detalle personal.

No hay vida en esa casa, no hay apenas comida en la nevera. Es una superviviente, vive con lo imprescindible. Hace punto de cruz en un sofá austero, sin deseo, solo para pasar el tiempo y llenar las horas para no pensar. De vez en cuando, llama a su psicóloga y cuelga el teléfono sin llegar a hablar con ella.

Cuando forzada por el sindicato y su jefe se toma unas vacaciones, se sube al autobús y llega a un pequeño hotel de la costa. Cenando sola en un restaurante chino, oye una conversación por la que se entera que en la plataforma petrolífera se necesita una enfermera para cuidar a un enfermo durante unas semanas. Ella se ofrece voluntaria, ya que anteriormente había trabajado en una unidad de quemados. El paciente tiene lesionadas las corneas y no podrá ver en unas semanas. Al día siguiente se monta en un helicóptero y se va a la plataforma.

Una vez en la instalación empieza a cuidar de Josef, con el que mantiene un trato distante y aséptico. Hanna le cura las quemaduras, le da de comer. La primera vez que habla con él, es para decirle que es enfermera. Él le pregunta: ¿Cómo se llama? ¿De dónde es? Si está casada o tiene novio. Si prefiere el día o la noche, si es rubia o morena. Ella al principio calla y luego miente. Dice que se llama Kora y que es pelirroja.

A propósito de la comida, Josef le pregunta ¿qué le gusta comer? La respuesta de Hanna es muy escueta: pollo, arroz blanco y manzanas. Aleluya, la primera información que le da de ella misma. ¿Qué más? Nada más, solo eso. No se quiere implicar, no quiere que sepan nada de ella, tiene un mundo muy privado y escondido. Josef ha llegado a hacerse la idea que ella debe ser monja. Intenta saber de ella, pero no lo consigue, está metida en su mundo; le dice que ella huele a jabón de almendras; le pide que le cuente algo de ella:

*Soy sorda y cuando no quiero escuchar algo, desconecto el audífono, entonces no oigo.*

El cuidado continuo los va aproximando imperceptiblemente. Él le dice que a ella que nota que le va gustando un poco él.

Josef: *¿Me estaba mirando, Hanna?*

Hanna: *No.*

Josef: *Yo creo que sí... Veo que empieza a mentirme. Eso quiere decir que empiezo a gustarle...*

Ella le dice que le cuente algo, que sabe guardar un secreto. Él le pide a ella que se acerque y le susurra al oído que no sabe nadar. Ríen juntos. Le explica la historia de por qué tiene miedo al agua: Cuando era pequeño pensaba que había monstruos en el agua y por eso no se acercaba a la orilla y hacia castillos en la arena. Un día su padre alquiló un patín y le obligó a subir a pesar de sus llantos. El padre le dijo:

Nos divertiremos aunque sea lo último que hagamos en la vida y lo tiró al agua y se hundió viendo algo muy grande con tentáculos y gelatinoso, el padre se tiró a salvarlo a pesar de que tampoco sabía nadar. Se despertó en el hospital

Ambos se hallan en un estado prenómico, él físicamente a causa de su dependencia física; ella emocionalmente, desconectada de sus deseos.

*¿Cómo se vive con las cosas del pasado, con las consecuencias y con los muertos?*

Ella contesta:

*No lo sé, siguiendo adelante, todo el mundo sigue viviendo de algún modo o no, hay gente que no lo consigue.*

Más adelante le cuenta que estudió en Dubrovnik y cuidaba a enfermos, gustándole mucho que estuvieran limpios. Es como si los enfermos pensarán que aunque les laves y veas su cuerpo, solo es un cuerpo lo que limpias en realidad, porque a pesar de eso nunca sabrás lo que piensan o quiénes son. En ese proceso de abrirse gradualmente a Josef le explica que tenía una amiga muy alegre de la que se sentía muy orgullosa, leían juntas, durante la guerra con 20 años volvieron a la ciudad porque cerraron la universidad, el viaje lo hicieron en coche. Unos hombres las detuvieron y las llevaron a un hotel. Su vida cambió, los soldados tenían su edad, la violaron varias veces y le susurraban al oído la palabra perdóname, con ellas estaban 15 mujeres retenidas, obligaron a una mujer a matar a su hija, al poco murió de tristeza. A las que gritaban les hacían cortes por todo el cuerpo, ponían sal y las cosían. A su amiga no le permitieron coser sus heridas y se desangró hasta morir. Ella rezaba para que muriera pronto, medía su dolor, pensaba que ya no podía sufrir más y que moriría enseguida, “yo pensaba ahora moriré”

En ese momento de catarsis, llora desconsoladamente, cuenta todo lo que tiene dentro, todo lo que había guardado durante tanto tiempo. Le coge la mano a Josef y hace que le toque todas las heridas físicas de su cuerpo. (Los dos están doloridos física y emocionalmente por heridas del pasado, no cicatrizadas del todo). Lloran juntos y se besan y ella le dice que su amiga se llamaba Hanna. Les une el dolor y el pasado común, la empatía mutua.

Más adelante habla con el médico por teléfono preocupada porque el paciente no acaba de mejorar y sería conveniente que lo trasladaran a un hospital. El director le cuenta a ella que el incendio no fue un accidente, que quien lo provocó, murió porque se quería suicidar y que Josef se quemó al intentar salvarlo. El fallecido dejó mujer y dos hijos.

Hanna: *El helicóptero vendrá a buscarte. Mañana o pasado.*

Josef: *¿Vendrás conmigo? ¿Me cogerás la mano cuando pueda volver a mirarme en un espejo?*

Hanna termina su estancia en la plataforma y a Josef lo trasladan en helicóptero al hospital, donde va recuperándose poco a poco, mientras ella vuelve sin decir nada a trabajar en la fábrica, a la rutina, pero variando el menú.

Cuando Josef sale del hospital, se acuerda de Hanna y se lava las manos con el jabón de ella. Se va a Copenhague para averiguar más cosas sobre ella y habla con la que fue su psicóloga durante dos años. Él le dice que quiere pasar el resto de su

vida con Hanna, pero la psicóloga le contesta que ha sufrido mucho y que necesita que la dejen en paz, pero él replica que ambos se necesitan. La psicóloga le comenta que Hanna se avergüenza de haber sobrevivido a los demás y esa vergüenza que es más grande que ese dolor, puede durar para siempre.

Josef la va a buscar a la salida de la fábrica con la excusa de devolverle la mochila que se había dejado en la plataforma y cuando la ve le dice:

*–sabía que eras rubia... Tú y yo podríamos ir a algún sitio, juntos, algún día, hoy, ahora mismo, ven conmigo Hanna.*

Hanna le responde que no cree que vaya a ser posible, porque si se fueran juntos le da miedo que algún día de repente se pusiera a llorar tanto que nadie pudiera pararle y las lágrimas inundaran la habitación...

*– y que te arrastren conmigo y nos ahogemos los dos*

*– Aprenderé a nadar Hanna, te lo prometo, aprenderé a nadar.*

Los dos se funden en un beso.

Todos los personajes que participan en esta historia tienen sus propias singularidades, pero todas están tejidas para servir a la historia que subyace, si sabemos que la protagonista es una ex víctima de la tortura de la guerra de los Balcanes. Esa experiencia que remite al tiempo anterior y al contexto exterior de la película es la que nos hace entender el extraño comportamiento ritualístico obsesivo de Hanna como el epifenómeno de una depresión, construida sobre la experiencia de invalidación total del ser que supone la tortura, a través de la cual, como del abuso, el sujeto es vaciado de su dignidad ontológica, pero a la vez nos muestra cómo dos personajes, supervivientes de sendas desgracias, pueden rehacer sus vidas gracias al amor, el conocimiento y el cuidado mutuos. Partiendo de esta mutualidad ambos van a establecer una relación en la que el conocimiento construido paso a paso, ha abierto las puertas al nacimiento del amor.

## AGAPE

Ágape es el equivalente del amor desinteresado e incondicional. El amor que pueden otorgar los padres a los hijos ante las necesidades de éstos. El amor que puede ayudar a las parejas a enfrentar y superar las dificultades provenientes de los fracasos, las enfermedades, los contratiempos de la vida, las vicisitudes de la relación, las preocupaciones por los hijos, el amor de cuidado y ternura entre los esposos. Es un amor generoso, que no requiere reciprocidad, que halla su satisfacción en el dar más que en el recibir, que basa sus fundamentos en el reconocimiento del valor ontológico del otro, hecho de respeto y cuidado. El amor que busca la felicidad y el bienestar de la persona amada, aunque a veces esto suceda, como en “*Amour*”, la película que nos ocupa a continuación, de una forma paradójica.

*Amour* (2012), película austriaca, Dirigida por Michael Haneke, protagonizada por Jean-Louis Trintignant y Emmanuelle Riva y la intervención de Isabelle

Huppert. Coproducción Francia-Alemania-Austria; Les Films du Losange / X-Filme Creative Pool / Wega Film / France 3 cinéma / ARD degeto / Bayerischer Rundfunk / Westdeutscher Rundfunk / Canal + / France télévisions

En la concisión de la palabra que da título al film de Michael Haneke está resumido todo el tema de la película. En efecto, la palabra *Amour* y sus múltiples avatares, sometida a miles de lecturas y expresiones posibles en la historia del cine, tiene aquí una lectura inequívoca. La historia de Georges y Anne es una historia de amor, desde el principio al final, aunque en éste se enfrente a un dilema moral.

La película arranca con una imagen inicial clara: el hallazgo sobre la cama del cuerpo semi-descompuesto de una anciana, rodeado de flores, lo que podría ser la primera imagen de cualquier *thriller*. Es entonces cuando, echando la vista atrás, conocemos a Georges y Anne, un matrimonio que ronda los ochenta años, dedicados a la música clásica como forma y fuente de vida. Retirados ambos de su profesión, viven una vida tranquila, pero socialmente activa y armoniosa, hasta que Anne sufre un ictus cerebral. Este incidente, que en un primer momento parece pasajero, desencadena una nueva dinámica en la relación. Georges pasa a convertirse en el cuidador de Anne y Anne en una enferma, cada vez más dependiente.

La normalidad cotidiana se ha roto y las vidas de ambos van a cambiar irremediamente. Anna es devuelta del hospital a casa en una silla de ruedas: ahora sufre de una parálisis irreversible. Por la mente del espectador cruzan una serie de preguntas relativas a la nueva situación que el desarrollo del guión trata de resolver: ¿Cómo se desenvuelve un matrimonio de ancianos cuando uno de ellos es completamente dependiente? ¿Cómo se cuida de una persona que va perdiendo sus facultades? ¿Cuánto podrán aguantar juntos? ¿Podrá resistir intacto su amor?

Georges intenta dar respuesta a esta nueva situación, echando mano de diversos recursos, tanto propios como ajenos, pero partiendo siempre de una premisa-promesa que le ha hecho a su mujer en respuesta a una solicitud de ella, que nunca más la volverá al hospital. Georges aprende cómo acostar a Anne, hablan con los vecinos de la situación, la ayuda a ir al baño, hacen ejercicios y tratan de disfrutar de algunos momentos de intimidad. Las ayudas externas, tanto de las enfermeras, como de la hija que se acerca sin implicarse personalmente, son efímeras o resultan inútiles o ineficaces. Cada vez el círculo estricto de la pareja, se estrecha más.

Anne no va a mejorar, y tanto la frustración por la situación, como sus intentos de hacer una vida normal les provocan a ambos un malestar y una agresividad que empieza a separarlos emocionalmente, mientras el cuerpo de Anne pierde más funciones: se vuelve incontinente y poco a poco pierde la capacidad de hablar claramente, hasta que nadie entiende lo que dice. El drama se va fraguando en la medida en que Georges se comporta con la esperanza de que Anne pueda mejorar, o al menos estabilizarse en esta situación, mientras ella cada vez más sólo piensa en morir y se deja ir.

El objetivo de Georges continúa siendo el de cuidar y mantener a su mujer viva,

pero a partir de cierto momento, Anne decide no comer ni beber más, por mucho que él la quiera obligar. ¿Cómo se puede mantener viva a una persona que se ha decidido a morir? Es el último acto de voluntad que a Anne le queda. Ella tan solo es capaz de pedir ayuda. Las únicas palabras que se le entienden son: “duele, duele”. ¿Cómo reaccionará Georges? ¿Qué opciones le quedan? ¿Se ha convencido ya de que ella necesita, y le está pidiendo desde hace mucho, otro tipo de “ayuda”? ¿Sabrá Georges dársela?

Entendemos que Georges ya ha tomado una decisión cuando discute con su hija que se ha presentado en casa sin avisar y en la siguiente escena, en un abrazo mortal ahoga a su esposa con una almohada, completando con ello el ciclo vital de su amor: de estar dispuesto a hacer lo que sea por mantenerla viva, a entender que lo que ella desea es, precisamente, acabar de una vez.

Por su contenido y su título, el tema de “*Amour*” se plantea si una pareja puede mantener su amor cuando la decadencia física y la muerte se interponen en su, hasta entonces, plácida relación. Y lo que nos dice la película es que ese amor puede llegar a culminar en una terrible decisión, que nadie querría tomar, y que se concreta, irónicamente, en la eutanasia del ser amado. Su unión ha permanecido firme, hasta que “la muerte los ha separado”.

La película se estructura básicamente alrededor de una concepción del amor como *Agape*, forma culminante de un amor que se supone que ha ido evolucionando gradualmente desde un *Eros* inicial, a una *Philia* prolongada, intensa y profunda que ha permitido la comprensión, reconocimiento y aceptación de los amantes, que han ido interpretando a dúo la partitura de sus vidas y que ahora toca a su fin. Un fin con coda, representada por la paloma que habita en la casa, con el espíritu de Anne que se resiste a marchar, hasta que Georges lo deja todo preparado, para poder dejar el piso cerrado y sellado, alejándose definitivamente de él.

## LA RELACIÓN DE PAREJA (MITOS)

La pareja, como decíamos en otra parte (Villegas y Mallor, 2010), se forma para dar respuesta a una serie de necesidades humanas la más evidente de las cuales es la reproducción, que por sí misma es una necesidad de la especie, pero que a la vez viene a cubrir otras necesidades del individuo tales como la compañía (no estar solo) y la solidaridad (ayuda o apoyo mutuo). De una manera más simbólica calma la ansiedad de muerte al proyectar una fantasía de continuidad en el tiempo a través de los hijos.

*Maridos y mujeres* (1992), película americana, dirigida por Woody Allen, protagonizada por Woody Allen, Mia Farrow, Sydney Pollack, Juliette Lewis. Producida por TriStar Pictures

Gabe Roth es un profesor de literatura y escritor ocasional en una universidad de Nueva York, casado con una empleada de una revista de decoración llamada



Judy, una mujer “pasiva-agresiva” que al final siempre consigue lo que quiere. Una noche, Jack y Sally, dos de sus mejores amigos, sorprenden a Gabe y a Judy, anunciándoles su intención de separarse. La noticia conmociona sobremanera a Judy quien no puede dejar de sentirse disgustada. Pasado el primer momento de estupefacción, la pareja empieza a plantearse si su matrimonio se basa en una relación realmente sólida.

Mientras Jack y Sally tratan de rehacer sus vidas al lado de otras personas, Gabe que gusta relacionarse con mujeres escurridizas y “kamikazes que le lleven a uno a la autodestrucción, tal vez porque creció entre libros y películas donde lo extraño estaba asociado al romanticismo”, comienza a flirtear con una de sus alumnas de la universidad, Rain, una chica que corresponde a las mil maravillas con su tipo de mujer deseada (“kamikaze”), con varias relaciones con adultos a sus espaldas.

*Siempre he sentido debilidad por lo que llamo “chicas kamikaze”. Las llamo kamikaze porque estrellan su avión. Se estrellan contra ti, y mueres con ellas... Viví un momento romántico con Rain el día de la fiesta de sus 21 años y sentí cómo volvía la antigua furia. La antigua atracción volvía. Tenía sentimientos como los del pasado. Fue algo muy íntimo. Ha sido un gran momento. No creo que debamos llegar a más... Y en cuanto surge alguna posibilidad algo se enciende en mi mente. Quizá porque soy escritor. Algo dramático o estético me atrae y voy tras esa persona. Hay cierto ambiente dramático y eso hace que me enamore de esa situación. Claro que eso no me ha ido muy bien*

Al término de la película, después de varios flirteos, sin embargo, Gabe vive solo,

*Por ahora estoy retirado. No quiero liarme. No quiero hacer daño a nadie. No quiero hacerme daño. No me importa vivir solo y trabajar. Es temporal. Volveré a sentir las ganas de enrollarme. Así parece que son las cosas,*

mientras Judy empieza a sentirse atraída por el nuevo amigo de Sally, Michael, con quien un año y medio después se casa. Judy flirtea con Michael y se plantea las ventajas y los inconvenientes tanto del matrimonio como de la soltería:

*Michael. ¿Piensas volver a casarte o te gusta ser soltera?*

*J.: Prefiero ser soltera.*

*M.: Creo que ciertas personalidades necesitan estar casadas.*

*J. ¿Por qué no te has casado nunca?*

*M. No sé. Estuve a punto... cuando tenía 20 años, pero no funcionó.*

*J. Quiero estar sola un tiempo. Tener algunas experiencias. Y si llega, perfecto. Y si no, también.*

*M. Seguro que consigues lo que quieres. Eres una mujer guapísima.*

*J.: Ay, Dios... Hace mucho tiempo que no hago el amor. Mi matrimonio estuvo muerto durante años. No sé por qué. Sí, lo sé. Es la segunda ley de*

*la termodinámica. Tarde o temprano, todo se convierte en una mierda. Así de claro. Suele ocurrir sin que te des cuenta. Ésta es la parte que me revienta.*

Jack y Sally, al cabo de un tiempo, vuelven a estar juntos.

*S.: Tiene gracia. El año pasado, cuando a Gabe y Judy... les contamos tan frescos que rompíamos... Yo no estaba tan segura.*

*J.: - Yo tampoco.*

*S.: Recuerdo que pensé que tenían suerte. Que su matrimonio era fantástico. Es gracioso que estemos juntos y ellos no.*

*J. No se pueden borrar tantos años juntos. Crees que sí. Pero las raíces están ahí.*

*S.: Creo que hay personas que no saben estar sin pareja.*

*J.: Todo el mundo la caga. Lo importante es... que aprendas la lección. La verdadera prueba está en superar una crisis. Todo el mundo es genial cuando las cosas van bien*

*S.: A nosotros nos va bien. Hemos aprendido a aguantar nuestros problemas. ¿No crees?*

*.Maridos y mujeres* es una película que se plantea la mayoría de tópicos y mitos sobre la relación de pareja, a través de las inseguridades personales y las diferentes visiones del matrimonio de cada uno de los protagonistas. ¿Qué se puede esperar de la pareja: sexo, sentimiento, fidelidad, compañía, comprensión, felicidad, plenitud?

Respecto a la necesidad de reproducción de la especie, Woody Allen, que ya la había tratado cómicamente en “Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo, pero nunca se atrevió a preguntar” (1972), donde él y otros actores aparecían disfrazados de espermatozoides, vuelve sobre el tema de un modo más “científico” para explicar las expectativas distintas de hombres y mujeres frente al sexo:

*“¿Procreación? Millones de espermas compiten por un solo óvulo, y no lo contrario. Los hombres harían el amor con muchas mujeres, incluso extrañas. Las mujeres son selectivas. Ellas atendían las demandas de un solo óvulo. Mientras los machos tenían a millones de frenéticos espermas: “¡Déjanos salir! ¡Déjanos salir”*

En cuanto a (la evitación de) la soledad o la soltería y su contrapartida el matrimonio son varios los diálogos en los que se explaya Wody Allen. El primero se produce en un encuentro entre Judy y Sally, después de su separación.

*Sally.: Había fantaseado muchas veces con estar soltera. Cuesta mucho mantener un matrimonio a flote. Con todas sus frustraciones. Me encanta ser soltera.*

*Judy: La ventaja de ser mayor es que tienes más experiencia. Es más probable que las cosas salgan bien... si conozco a alguien. Si conociera ahora a Gabe, sabiendo lo que sé... nuestra relación sería mejor*

Sally- *¿Y te casarías con él?*

Judy *¡Vaya pregunta! Ya sabes, para mí... La idea de pensar en separarnos me duele. Bueno... me he imaginado separada... Gabe y yo estamos bien. A nadie le sale perfecto.*

Más adelante, sin embargo, Gabe y Judy se separan.

Judy.: *Por mucho que hubiésemos trabajado, el matrimonio no hubiera durado.*

*Ya duró cinco años... Pensé que quería acabar. Sentí que no podía aguantar más. Lo que él no dice es que, los últimos dos años de matrimonio, fue virtualmente impotente conmigo. Estaba rabioso porque yo no era lo que él creía... Creía que era otra cosa. Y yo no acepté que careciera totalmente de romanticismo. Es de los que regala electrodomésticos.*

En otro momento Jack y Sally hacen una valoración del compromiso afectivo en función de la estabilidad y la solidaridad mutua, como contrapeso al sentimiento de soledad y a la desprotección existencial frente a la muerte.

Jack - *Yo he aprendido que el amor no tiene que ser necesariamente pasión y romanticismo. También es compañerismo y creo que es un protector contra la soledad.*

Sally- *Eso es importante. Tener a alguien con quien envejecer. Lo que hace daño a la gente son los sueños irreales.*

J. - *¿Y qué pasa con lo que no se habla? Como los problemas sexuales, por ejemplo. Sin resolver.*

S. - *¿Sin resolver?*

J. - *Bueno, hay cosas que no se pueden resolver y has de vivir con ellas. Más o menos, te las apañas.*

S. - *Pero algunas veces afloran. Y cuando eso ocurre... la cosa se pone fea.*

J. - *Se aprende a vivir con ello y lo escondes bajo la alfombra. Y funciona. Eso es lo raro.*

S.- *No va mal. No puedes obligarte a estar de acuerdo con una visión abstracta del amor, o del matrimonio. Cada situación es distinta. Lo importante es que funcione.*

La insatisfacción constante de los personajes de Wody Allen en su vida amorosa se hace evidente a través de la ironía de este pasaje sobre la (in)fidelidad Pepkin, desde su fidelidad, envidiaba a Knapp. Knapp, más solo que la una, envidiaba a Pepkin. *¿Qué pasó después de la luna de miel? ¿Creció el deseo... o la familiaridad les hizo buscar amantes? ¿Era la noción de amor intenso un mito como el del orgasmo simultáneo? Rifkin y su mujer sólo tuvieron uno, cuando les concedieron el divorcio. Puede que en el fondo, se trate de no pedirle mucho a la vida.*

## DIMENSIÓN ESTRUCTURAL DE LAS RELACIONES

En virtud de su naturaleza estructural las relaciones pueden considerarse en función del vector de simetría y el de complementariedad, de acuerdo con las combinaciones que se presentan en el cuadro siguiente (ver figura 2) expuestas anteriormente en Villegas y Mallor (2010).

Simetría hace referencia a la posición de poder que ocupa cada miembro de la pareja: si ambos están en una posición parecida de poder, la relación está equilibrada; de lo contrario uno de los miembros se halla en posición sumisa o de sometimiento frente a otro cuya posición es dominante o de dominancia, dando paso a una relación desequilibrada o *asimétrica*.

Complementariedad hace referencia a la compatibilidad y suficiencia de las partes respecto al todo: si ambos se complementan mutuamente aportando una proporción de recursos equivalente y consiguiendo con ello una mayor plenitud, la relación es satisfactoria; de lo contrario uno de los miembros o ambos se hallan en posición *deficitaria* frente al otro, dando paso a una relación insatisfactoria.

Según la dinámica predominantemente (a)simétrica y/o deficitaria las relaciones resultantes podrán ser calificadas de tóxicas, tal como se ilustra a través de las siguientes películas, donde se producen diversas combinaciones de estos vectores.

a) **Simetría deficitaria:** lucha de poder a partir de déficits personales importantes que intentan compensarse a través de la dominación del otro:

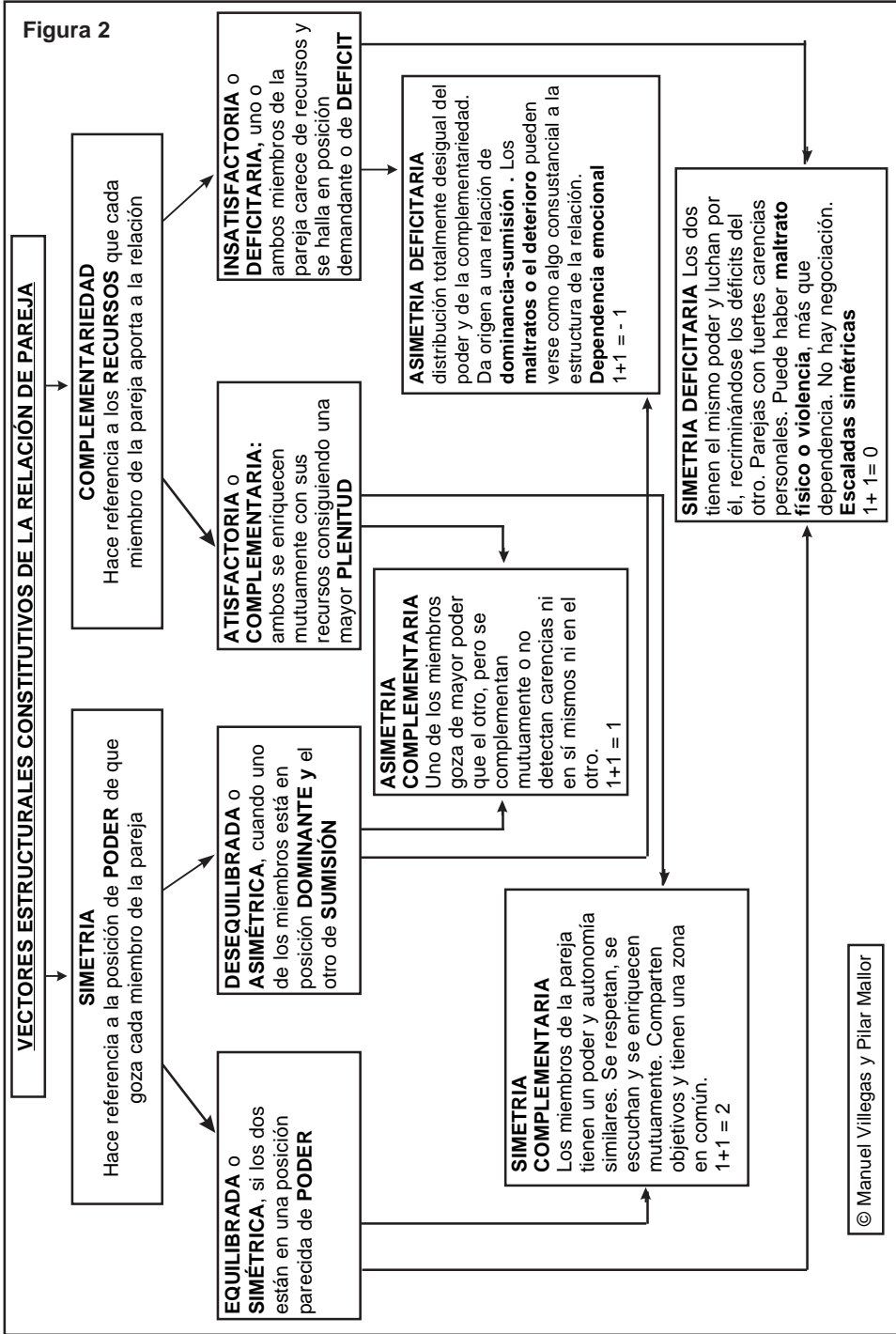
*¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1966). Película americana, dirigida por Mike Nichols y protagonizada por Elizabeth Taylor, Richard Burton, Sandy Dennis, George Segal. Producida por Warner Bros. Pictures

Basada en la obra de teatro homónima de Edward Albee (1961). Los cuatro protagonistas que interpretan el universo de la obra, Martha, George, Nick y Honey, son representados en la pantalla por Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal y Sandy Dennis.

George y Martha llevan 20 años casados y ya apenas se soportan. George es un profesor de historia en la universidad, cuyo presidente es el padre de la esposa. Martha, seis años mayor que él, la hija del presidente de la universidad, es un ama de casa de clase media, harta de su vida y de su marido. George esconde bajo un manto de calma y corrección una personalidad altiva y un problema con el alcohol. Es un tirano que trata a su mujer con la mayor condescendencia, como si lo que ella dice no le afectara o le doliera. Y eso es casi lo peor que le puede pasar a alguien que busca constantemente la confrontación. Martha, por su lado, es tosca y pierde continuamente las formas dedicándole pequeños pero continuos insultos a George. Ambos están en una relación tan tóxica que ni siquiera la presencia de dos extraños les frenará.

La trama transcurre en una noche de alcohol y humo en la casa de Martha y

Figura 2



George. Al regreso de una fiesta, y en presencia de un profesor de biología y su esposa, George y Martha se ofenden mutuamente delante de sus invitados, quienes terminan por verse envueltos en la problemática de sus anfitriones. Pero lo tremendo es que según van estableciéndose esos enfrentamientos dialécticos que llegan a ser extremos y crueles vamos descubriendo que son ‘juegos de palabras’ que va inventando el matrimonio para escenificar una compleja relación y comunicación que ambos luchan por mantener..., de tal manera, que llega un momento en que el espectador ya no sabe cuáles son los verdaderos sentimientos, cuál es la relación real que esconden y ni siquiera puede fiarse de si todo lo descarnado que ha escuchado a través de anécdotas de vida son ciertas o ilusorias, si son sueños o frustraciones compartidas.

Nick.: *Lo que quiero decir es que usted y su mujer parecen traerse algo entre manos...*

Georges.: *Martha y yo no nos traemos entre manos... nada. Martha y yo simplemente estamos haciendo... ejercicio... eso es todo... simplemente estamos luciendo el poco ingenio que nos queda. No le dé importancia*

Después de varias humillaciones de las que Martha ha hecho víctima a George, simula otra más: tratar de seducir al profesor de biología, llevándoselo a la cocina, momento que aprovecha para confesarle a Nick el amor que profesa a George y el miedo a perderlo, a pesar del daño que se infringen cada día.

Martha: *Hay un solo hombre en toda mi vida que me ha hecho feliz. ¿Lo sabías? ¡Uno!... Me refiero a George, por supuesto. A George; mi marido.*

Nick: *Es una broma.*

M.: *No me crees.*

N.: *¿Por qué?, claro que te creo.*

M.: *George, que es bueno conmigo y a quien insulto; que me comprende y a quien rechazo; que sabe hacerme reír y yo me trago mi risa devolviéndola a mi garganta; que me abraza, de noche, para darme calor, y a quien muerdo hasta hacer sangrar; que siempre aprende nuestros juegos a la misma velocidad con que yo cambio las reglas; que me hace feliz y yo no quiero ser feliz y sí quiero ser feliz. George y Martha. A quien no voy a perdonar por haberse puesto a descansar; por haberme visto y haber dicho: sí, aquí me quedo; quien cometió el horrendo, lacerante, insultante error de amarme y que debe ser castigado por eso. Que tolera, lo cual es intolerable; que es tierno, lo cual es cruel; que comprende, lo cual está más allá de la comprensión... Algún día... ¡ja!... alguna noche, alguna estúpida noche empapada en alcohol... me voy a pasar de la raya... y voy a terminar agobiándolo... o voy a terminar por alejarlo para siempre... que es lo que me merezco.*

George toma revancha anunciándole que ha recibido un telegrama donde se le informa que el hijo de ambos de 21 años, y del que han hablado ampliamente durante

la velada, ha muerto en un accidente de coche. Martha responde con un ataque de lágrimas e histeria, pero a lo largo de la conversación subsiguiente nos enteramos de que el hijo en cuestión jamás ha existido, ha sido una ficción creada por los dos para sostener su matrimonio.

Martha: *No tienes derecho... no tienes ningún derecho...*

George: *Tengo derecho, Martha. Nunca hablamos de ello; eso es todo. Podía matarlo cuando quisiera.*

M.: *Pero, ¿por qué? ¿Por qué?*

G: *Rompiste nuestra regla, cariño. Lo mencionaste... se lo mencionaste a otras personas*

Al hablar ante sus invitados de este hijo imaginario, Martha ha violado el secreto que ambos habían prometido guardar; entonces George se venga destruyendo total e irrevocablemente esa ilusión, dándole por muerto. Una vez la pareja se ha marchado, George y Martha quedan solos en medio de la desolación y ruina de su hogar, con un breve comentario sobre lo sucedido y preguntándose

“¿Quién teme a Virginia Wolf?”,

a lo que Martha responde:

“Yo le temo, George, yo le temo”.

Tanto el libreto de Albee, como la fiel traslación a la pantalla de Nichols, constituyen una descarnada puesta en escena de un cierto tipo de relaciones casi indestructibles, basadas en la *simetría deficitaria*, donde la lucha constante por el poder se constituye en el núcleo básico de la relación, al derivar en un juego excitante y adictivo que lo alimenta indefinidamente hasta la extenuación relacional o el agotamiento de la imaginación. Si no fuera porque la experiencia clínica con parejas nos confirma la existencia de este tipo de relaciones malsanas, nos preguntaríamos con razón si la obra misma “*Quién teme a Virginia Wolf?*” no es más que el resultado de un juego literario para escandalizar al gran público o respondía magistralmente a la escenificación de un choque entre una *personalidad narcisística* y otra *histrionica*, llevado hasta el paroxismo, en medio de un contexto de descontrol anómico total (Villegas, 2011), favorecido por el torrente étlico en el que sumergen los protagonistas, donde no rigen normas de ningún tipo, ni se respetan las reglas, aunque sea las de un juego pactado.

## **b) complementariedad deficitaria: codependencia**

Algunas relaciones se sustentan sobre la condisión de los déficits; ambos miembros de la pareja comparten los mismos “vicios” o defectos, o uno de ellos se suma rápidamente a los del otro, como *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), partiendo de sus déficits (pobreza, aburrimiento, insatisfacción) para interactuar con su parte anómica (búsqueda de sensaciones, diversión, descontrol) en un “juego de niños traviosos”. El juego, el alcohol, las drogas la delincuencia están entre los muchos recursos deficitarios que se pueden compartir.

*Días de vino y rosas* (1962), película americana, dirigida por Blake Edwards, producida por Warner Bros.

La película está basada en la obra homónima de J. P. Miller, donde narra las desventuras de una pareja de alcohólicos. Como telefilm, el guión fue llevado a las pantallas en 1958, dentro de la serie “Playhouse 90” de la CBS. Más tarde en 1962 fue Blake Edwards el encargado de la versión cinematográfica, protagonizada por Jack Lemmon y Lee Remick

Jack Lemmon encarna en este film al jovial Joe Clay, un popular publicista especializado en relaciones empresariales, un bebedor social abusivo que, sin apenas darse cuenta, se irá convirtiendo en un auténtico enfermo alcohólico. A su lado, Lee Remick, transformada aquí en Kirsten Arnesen, la inestable esposa de Joe Clay, embarcada a lo largo de toda la película en un tenebroso viaje sin retorno desde el benigno puerto de la abstinencia ética absoluta, hasta su postrer naufragio en el más desesperado de los alcoholismos.

Edwards pretende con su película dar una visión total del problema del alcoholismo. Es por ello que no nos ahorra ninguna de las etapas del proceso. En esta obra, a diferencia de otros edulcorados remakes como “Cuando un hombre ama a una mujer” (Luis Mandoki, 1994) el autor se detiene minuciosamente en el análisis de las causas y motivos que conducen a la dependencia del alcohol.

En este sentido Edwards plantea una variedad de posibilidades, desde la congénita predisposición de Kirsten Arnesen, manifestada inicialmente en su adicción al chocolate (hipótesis de transferencia adictiva sin fundamentación científica), y fomentada por una educación restrictiva y una situación degradada, pasando por la superficialidad de la personalidad de Joe Clay, asqueado con su trabajo pero incapaz de dejarlo, hasta la presión social que impone la resignación ante cualquier intento de rebelión.

A partir de la interacción de estos dos caracteres se reproduce fielmente el esquema inexorablemente predeterminado: caída progresiva e imparable en los abismos del alcohol, abandono de las responsabilidades familiares, malos tratos, intentos vanos de recuperación, redención de la soledad, degradación física, *delirium tremens*, delincuencia...

Joe reconoce los problemas que Kirsten y él mismo tienen con la bebida; ambos deciden iniciar una nueva existencia como abstemios mudándose al vivero de papá Arnesen. Ufanos y orgullosos, embaucados por una falsa seguridad, para celebrar sus primeros 30 días sobrios se encierran en su cuarto a beber y sufren una nueva recaída. Mientras arrecia la lluvia en el exterior, Joe jubiloso y embriagado salta sobre la cama, en el prelude de una borrachera que dará con sus huesos en un sanatorio psiquiátrico.

Tal vez exageradas deliberadamente con la intención de incrementar la emotividad de las escenas, Blake Edwards nos muestra a Joe en pleno *delirium tremens*, internado en una celda de paredes acolchadas, fiero, agitado, sudoroso,



emitiendo violentos alaridos, hasta que sus cuidadores consiguen inyectarle un tranquilizante. Cuando se recupera, contacta con Alcohólicos Anónimos (AA) e inicia su rehabilitación. Pero Kirsten no seguirá sus pasos; incapaz de dejar la bebida, rechaza a Joe por mantenerse sobrio y lo abandona. Cuando Joe recae una vez más a fin de mostrarse próximo a ella, termina atado con correas sobre una mesa de contención psiquiátrica. Su padrino en AA le relata los pormenores de su delirio: - “tomaste unas copas... y ahora te estás secando”.

Pero aquí, desde la perspectiva relacional de la pareja, no es tanto la dinámica destructiva del alcoholismo lo que nos interesa, sino la de la codependencia que se instaura entre ellos, hasta el punto de constituir el elemento de encuentro y equilibrio en la pareja. Kirsten empezó a beber para tener un punto en común que compartir con Joe. Posteriormente fue desarrollando el hábito como forma de combatir la soledad y la ansiedad. En el intento de recuperarla en el motel donde se ha refugiado vuelven a beber los dos juntos. Él piensa que de este modo la convencerá de volver con él y recae, de nuevo. Cuando se pregunta por qué se ha ido, su mentor Jim de A.A. le responde:

- *Porque quería beber.*
- *Si tenía necesidad de beber podía haberlo hecho aquí, ella lo sabe, replica Joe.*
- *Tú eres abstemio. No es divertido beber a tu lado. Sería peor. Tu rehabilitación es una acusación para ella; se da cuenta de que ha perdido a su compañero de juego. Joe no te extraña, pero puede que se busque a otro compañero.* Le responde Jim.
- *Mira ella me quiere y no hay problema entre nosotros. Tú no lo entiendes, insiste Joe.*
- *No había problema. No olvides que durante mucho tiempo el alcohol fue fundamental en vuestra relación. Si ahora ella sigue bebiendo y tú no, se habrá deshecho el equilibrio, habrá que buscar una nueva base de convivencia, un largo proceso de adaptación en que buscar un nuevo elemento de equilibrio en vuestra relación,* concluye Jim

Una pareja basada sobre la *simetría deficitaria*: primero es él quien intenta rebajarla a ella a su nivel de dependencia del alcohol y luego es ella la que intenta recomponer la relación sobre la base de este equilibrio a la baja. La escena final es quizá el momento más incisivamente sintético del film. Kirsten camina cuesta arriba hacia la casa donde Joe y su hija viven ahora, con la intención de implorar su perdón. Joe se ha rehabilitado y es capaz incluso de mantenerse firme frente a su mujer ante los intentos de ésta de hacerse ayudar y de poder cuidar de la niña. El diálogo inicia con estas palabras:

*K.: No he tomado ni una copa en dos días... quería hablar contigo... Sería maravilloso que volviéramos al principio y borrar todo lo sucedido después. Quiero volver a casa... Me han visto con muchos hombres*

*durante este tiempo, pero no han significado nada para mí, pensé que mitigarían mi soledad, pero yo seguía sola. La soledad sólo puede curarse con el amor que no he podido encontrar lejos de ti. (...). No sé si depende de mí, por eso he tardado tanto en venir. El mundo me parece tan sucio cuando no estoy bebida... No creo que consiga dejar de beber como tú lo has hecho. Quiero ver las cosas mejores de lo que son. Sé que podría ser buena, si tú me ayudaras. Si estuviéramos juntos. Si no soy amada, siento soledad. No puedo soportarlo. No puedo acostumbrarme a dejar de beber. Tú eres fuerte y podrías ayudarme a conseguirlo, pero tendríamos que volver a lo de antes.*

*J. (...) Si tú quieres también puedes agarrarte, pero sólo hay sitio para mí y para ti, nada de trío (en referencia a la botella).*

Todo el drama interior del personaje, su incierta lucha, queda descrito en un solo plano, cuando ella abandona la casa y él la observa desde la ventana. Reflejado en el cristal, junto a su cara, se ve resplandecer intermitentemente el rótulo luminoso del bar de al lado.

### **c) asimetría deficitaria: dependencia, sumisión y dominancia**

En la película “Te doy mis ojos” se describe una relación de vinculación dependiente, basada en una relación de asimetría deficitaria (Villegas y Mallor, 2010), favorecida por la posición dominante de él, que es el más dependiente de los dos. En efecto, él la necesita a ella para afirmarse a sí mismo como hombre y como amante.

*Te doy mis ojos* (2003), película española, dirigida por Icíar Bollaín, protagonizada por Laia Marull, Luis Tosar, Candela Peña, Rosa María Sardá, producida por La Iguana / Alta Producción

La escena inicial de la película nos presenta a Pilar, la protagonista de la historia, huyendo en plena noche de su casa, situada en un barrio periférico y residencial de Toledo, llevando consigo a su hijo de unos ocho años. En su huida busca refugio en casa de su hermana, una restauradora de arte que lleva una vida independiente al lado de su pareja escocesa, residentes en la zona histórica de Toledo. A partir de ahí, empieza un acoso constante de Antonio, su marido, para conseguir que vuelva.

Según declaraciones de la directora, Icíar Bollaín, quería hacer una película sobre el tema de la violencia en pareja porque le interesaba conocer la respuesta a una serie de preguntas sobre este tema, tales como: “¿Por qué una mujer aguanta una media de diez años junto a un hombre que la machaca? ¿Por qué no se va? ¿Por qué no sólo no se va, sino que incluso algunas aseguran seguir enamoradas?” Bollaín llegó a la conclusión de que una de las razones primordiales es que muchas mujeres mantienen la esperanza de que su maltratador cambie. Entonces se dio cuenta de lo

poco que se sabía acerca del perfil del maltratador.

La película nos presenta el narcisismo herido del maltratador, que se manifiesta de forma airada y violenta, tanto por los comentarios irónicos de su hermano como por los movimientos de autonomía de su mujer a la que exige una adhesión incondicional. Pilar, en efecto, intenta rehacer su vida y empieza a trabajar como cajera de visitas turísticas en la iglesia que alberga el cuadro El entierro del Conde de Orgaz. A través de su nuevo trabajo comienza a relacionarse con otras mujeres. Antonio, su marido, dispuesto a recuperarla a cualquier precio, promete cambiar e inicia incluso una terapia de grupo. Pilar le da otra oportunidad a su marido, con la oposición de su hermana, que es incapaz de entender su actitud.

En el primer reencuentro después de iniciada la terapia, Pilar se presenta ataviada con el uniforme de guía del museo. Pero ya en la primera frase con que se dirige a él, busca su aprobación.

P.: *¿Te gusta?*

A.: (silencio) *¿Tienes que ir así?*

P.: *No te gusta*

A.: (pausa) *Me gusta lo que hay dentro*

Se besan e inician un paseo al lado del río donde él habla de su terapia, de reconocer la ira para poderla controlar y de la necesidad de que ella la ayude

A.: *Pero me tienes que ayudar*

P.: *¿Cómo?*

A.: *Estando conmigo... Sin ti no puedo hacer nada*

P.: *Tienes que prometerme que vas a cambiar*

A.: *Te lo juro, cariño, te lo juro*

Una escena posterior de alto erotismo, donde parece que la relación se restaura a través de la entrega amorosa, da lugar al siguiente diálogo:

P.: *Dime lo que quieres y te lo doy*

A.: *Todo, lo quiero todo.*

A partir de aquí inicia el escalamiento simbólicamente posesivo que culmina con la expresión que da origen al título de la película “Te doy mis ojos”. Este juego amoroso, en una de las escenas más eróticas del film, al que ella accede porque lo interpreta como una materialización del deseo de él, va más allá, sin embargo, de lo que expresa literalmente, puesto que en realidad lo que él le está pidiendo es que se entregue totalmente y se someta a su posesividad. Es su alma la que quiere dominar más allá de su cuerpo. Por eso no soporta el trabajo de Pilar como guía del museo. No puede permitir que ella tenga una autonomía, necesita poseerla y para poseerla, la fragmenta, la corta en pedazos. No la destruye, porque ya no la tendría más, la fragmenta, la trocea: “dame tus pies, tus piernas, tus brazos, tus rodillas, tus pechos, tus labios, dame tus ojos”.

P.: *Te doy mis ojos... y mi boca*

Alternando deseo y agresividad violenta Antonio intenta volver a dominar, de

nuevo, a Pilar. De la sarta de humillaciones a las que la somete la más grave, aunque tal vez no tan llamativa como la de dejarla desnuda en el balcón, es la crítica de su actividad como guía de museo, que él interpreta como un exhibicionismo, la destrucción de sus libros de historia del arte, que representan su sensibilidad, intentando de esta forma anular su mente, a fin de tenerla totalmente dominada.

La película termina con un final abierto en el que Pilar, escoltada por sus compañeras de trabajo, recoge sus cosas del domicilio para emprender una nueva vida, mientras Antonio observa pensativo cómo se aleja. Constituye un buen compendio de las formas cómo el maltratador intenta retener en sus redes a la mujer maltratada y cómo ésta, con frecuencia, cae en ellas excusándole y fantaseando con la posibilidad de cambiarlo.

## **EL CICLO VITAL EN LA PAREJA**

No es habitual, ni el formato filmico lo facilita, que una pareja de actores represente a la misma pareja de personajes durante varias décadas en la pantalla, indicando con ello el paso inexorable del tiempo sobre los miembros de la misma. Hasta actores emblemáticos como Sean Connery, encarnaciones de personajes protagonistas de series de aventuras como las de James Bond, Sherlock Holmes o Tarzán y sus correspondientes chicas o acompañantes, tienen que ceder el puesto a diferentes rostros, por el paso inevitable de los años. En el caso que nos ocupa, por el contrario, el paso de los años no es un inconveniente, sino una ventaja intrínseca al servicio del papel expresivo de la edad real sobre la dinámica del ciclo vital en la pareja.

En nuestro caso hemos escogido dos series, protagonizadas por las parejas de ficción, formadas por Céline y Jesse, personajes de la trilogía de Richard Linklater y la formada por Johan y Marianne, matrimonio roto, analizado hasta sus entrañas por la cámara despiadada de Irgman Bergman

### **1) Céline y Jesse**

*“Antes del amanecer”* (1995), junto con *“Antes del atardecer”* (2004) y *“Antes del anochecer”* (2013), forman una trilogía sobre el amor y el paso del tiempo), dirigida por Richard Linklater y protagonizada por Ethan Hawke, Julie Delpy. El elemento en común que une estas tres películas es la formación y constitución de una pareja a través del tiempo. El director ha tenido el acierto de seguir la pareja de actores en tres momentos vitales distintos, con una cadencia de 9 años por una total de 18, representando siempre los mismos personajes, Céline y Jesse, también en momentos distintos de su supuesta pareja, algo que recuerda a Irgman Bergman en *“Secretos de un matrimonio”* y 30 años más tarde en *“Saraband”*

*Antes del amanecer* (1995), dirigida por Richard Linklater, protagonizada por Julie Delpy y Ethan Hawke. Producida por Detour Filmproduction/F.I.L.M.H.A.U.S

Wien.

Como tantas otras historias de amor romántico el encuentro entre Jesse y Céline empieza en un viaje. Ella está de vuelta de Budapest, donde ha visitado a su abuela, a París, su ciudad de residencia. Él, un joven norteamericano que viaja en interrail por Europa se dirige hacia Viena, final de trayecto, para tomar un avión de regreso a Nueva York. Molesta por la discusión de unos viajeros de compartimento, Céline cambia de asiento y se sitúa en un puesto libre, cerca de Jesse. Ambos están absortos en sus propias lecturas, pero poco a poco se cruzan miradas y luego palabras hasta cerrar sus libros y dirigirse al vagón restaurante para comer juntos. Al llegar a Viena ambos descienden del tren para pasar juntos la última noche que le espera a Jesse antes de tomar su avión.

Así empieza el primero de los Films de la trilogía, *Antes del amanecer* (1995). El resto de la película constituye un paseo por la Viena nocturna en una noche de verano. En ese contexto totalmente neutral y en ausencia de cualquier compromiso cada uno se revela sin ambages al compañero ocasional, manifiesta sus sentimientos y da salida espontánea a sensaciones y pulsiones amorosas que se consuman en un jardín público, amparados por la oscuridad de la noche. Conscientes de que no volverían a verse se lanzan con toda intensidad a vivir la ilusión de un amor eterno en una sola noche. Sin embargo, la ilusión de volver a vivir un encuentro perfecto como aquél les lleva a conjurarse en una nueva cita, al cabo de medio año en el andén de la misma estación (como los protagonistas de *Tu y yo* en las dos versiones de Leo McCarey, 1939 y 1957, que se dan cita medio año después en el Empire State). Hay prisas, el tren está a punto de partir, no queda anotada ninguna dirección postal, ningún teléfono. En ausencia de Internet y de telefonía móvil (estamos en 1995), toda posibilidad de contacto queda depositada en la promesa de reencuentro después de seis meses en el andén de la estación.

*Antes del atardecer* (2004), película americana, dirigida por Richard Linklater, protagonizada por Julie Delpy y Ethan Hawke. Producida por Warner Bros. Pictures / Castle Rock Entertainment

Nueve años más tarde, en 2004, director y actores vuelven a encontrarse para rodar "*Antes del atardecer*". Esta vez el escenario es París. Jesse ha venido para presentar una novela sobre el idilio que mantuvieron dos jóvenes una noche en Viena, después de haberse conocido ocasionalmente en el tren. Alguien de entre el público pregunta si la novela tiene algo de autobiográfico, a lo que Jesse responde: "¿Qué no es autobiográfico?". ¿Se produjo el encuentro en la estación de Viena, medio año, después? No. Jesse acudió, pero Céline, no. ¿Qué había sucedido? Lo descubrirá el propio Jesse cuando encuentre a la salida de la presentación a Céline que ha venido a verle. En aquella misma fecha la abuela de Céline murió y ella tuvo que acudir a Budapest para su entierro. Habían sido poco previsores, no se habían intercambiado direcciones ni teléfonos, eran "muy jóvenes y estúpidos". El paseo

por París (*bateau mouche*, incluido) les lleva al apartamento de ella, antes de tomar el avión de regreso a Nueva York, que no vemos despegar del aeropuerto.

Lo cierto es que Céline, una activista ecologista, que vive en la incertidumbre sentimental y Jesse que está mal casado y tiene un hijo vuelven a sentir en este reencuentro algo parecido al enamoramiento. Nunca se habían olvidado y conservan un recuerdo idealizado de aquella noche en Viena. “¿Pero ese recuerdo se ha disipado para siempre, como el tiempo? ¿Es irrecuperable?”, se pregunta Céline. Jesse cree que al convertirlo en una obra literaria ha adquirido una entidad perenne y que además esto les ha permitido encontrarse en otra circunstancia distinta, fracasado el encuentro en la estación. No pueden recuperar el tiempo perdido, pero sí celebrar esta nueva oportunidad. Céline le canta un vals (referencia a Viena) y sigue una canción de Nina Simone, imitando sus movimientos, que Jesse sigue encandilado.

*Antes del anochecer* (2013), película americana, dirigida por Richard Linklater, protagonizada por Julie Delpy y Ethan Hawke. Producida por Sony Pictures Classic / Castle Rock Entertainment

Nueve años más tarde los mismos protagonistas y el mismo director se encuentran en “*Antes del anochecer*”. Personajes y actores acusan el paso del tiempo, cumplidos ya los cuarenta. El film inicia con los pasos acompasados de Jesse y su hijo que caminan por el aeropuerto hacia el punto de embarque, donde éste último tomará el avión de vuelta desde Atenas para Nueva York, donde le espera su madre.

A la salida de la terminal del aeropuerto, Céline, apoyada en el coche está hablando por teléfono. Jesse y Céline entran el coche. En su interior descubrimos unas preciosas gemelas rubias que están estiradas durmiendo en el asiento posterior. Enseguida entendemos que son hijas de ambos, que ahora viven juntos, que Jesse se ha separado de su mujer y que su hijo ha venido a pasar unos días de vacaciones con su padre en Grecia, donde veranea. Invitados por unos amigos que se quedan con las niñas, Jesse y Céline se dirigen paseando por las estrechas calles de un pueblo marinero hacia el hotel para pasar juntos en la intimidad la última noche antes de partir de vuelta a París, donde viven ahora. Por el camino, en el restaurante y en el hotel mantienen un largo diálogo sobre el coste de la convivencia y el compromiso en la vida de cada uno y de la pareja.

Sentimientos de culpa, reproches, descalificaciones mutuas y de terceros, expectativas proyectadas y fracasadas, insatisfacciones, ironías, sarcasmos, plantones, facturas impagables salen a relucir a propósito de una demanda de Jesse, relativa a tener más ocasión de atender a su hijo que vive en Norteamérica. A través de esta dinámica, que por momentos recuerda la desatada por Irgman Bergman en “*Secretos de un matrimonio*”, asistimos a una *lucha simétrica de poder*, en la que ella utiliza todas las armas para contrarrestar una temible e imaginaria amenaza:

*“lo que más miedo me da de los hombres es que todos quieren convertirme en un ama de casa sumisa”*

que sólo puede resolverse con el reconocimiento y la aceptación total (Philia) del otro:

*“Te estoy dando mi vida entera, no tengo nada más importante que darte; no se la voy a dar a nadie más... Yo te quiero, y eso lo tengo muy claro; te acepto como eres, todo el paquete, a la loca y a la genial. Sé que no vas a cambiar y tampoco lo pretendo, a eso se llama aceptarte como eres”*

No con la expectativa mágica de que la felicidad depende del otro o está en la fusión con el otro (Eros). Llegar a este amor sólo puede ser obra de la voluntad de amar, del amor de cuidado y compromiso (Agape):

*“si lo que me estás preguntando es si asumo el compromiso contigo y con las niñas y con la vida que hemos formado, te digo que la respuesta es un sí rotundo, sí”.*

No sabemos si va a haber un nuevo capítulo para una tetralogía de aquí a nueve años. En todo caso en la trilogía actual de Richard Linklater encontramos referencias al primer encuentro y las fantasías proyectadas en él, al enamoramiento y al galanteo, a la pasión fusional y al desencuentro. Más tarde asistimos a la crisis de la pareja y a los intentos de reequilibrar su dinámica, adaptándola a los cambios del ciclo vital, tanto en los aspectos personales, como de pareja, cuyos miembros ya han alcanzado la cuarentena. Algo que, en cualquier caso, constituye el punto de partida de la propuesta de Bergaman, que analizamos a continuación.

## 2) Marianne y Johan

En 1972, Bergman empezó a escribir una obra dramática sobre un hombre que va a abandonar a su mujer, pero “antes de darme cuenta tenía seis diálogos sobre el amor, el matrimonio y todo lo demás. Johan y Marianne o Marianne y Johan [los protagonistas] se habían permitido mostrarse valientes, cobardes, alegres, tristes, enfadados, amorosos, desconcertados, inseguros, satisfechos, astutos, desagradables, pueriles [...], malvados, desamparados, en pocas palabras, como seres humanos”. Esos seis diálogos sobre el amor y el desamor se convertirían al año siguiente en “*Secretos de un matrimonio*” –miniserie televisiva y versión cinematográfica–. Bergman añadía un comentario que dice mucho sobre la íntima relación que guardan en su caso vida y obra: “Tardé dos meses en escribir estas escenas y toda una vida en experimentarlas”.

Treinta años después, un Bergman ya octogenario, vuelve sobre los personajes como si recuperara el hilo de una conversación interrumpida: Marianne y Johan se reencuentran en “*Saraband*”. Se enfrentan no sólo al desgarramiento de la impostura o la incomunicación, sino también a la ausencia de los seres queridos, a un fin que saben próximo. Con la aparición del hijo y la nieta de Johan, los personajes se encuentran de dos en dos, como en la zarabanda –danza lenta y grave en que las parejas se hacen

y deshacen—. Se abren y cierran heridas, afloran tensiones sin resolver, asoman esperanzas y nostalgias.

*Secretos de un matrimonio* (1973), película sueca, dirigida por Ingmar Bergman, protagonizada por Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson, Jan Malmström, Anita Wall, Gunnel Lindblom. Producida por Cinematograph AB

*Secretos de un matrimonio* o "Escenas de la vida conyugal" (en sueco: "*Scener ur ett äktenskap*"), es una miniserie producida para la televisión sueca y dividida en seis episodios, que luego fueron compendiados en la película. Aunque pueden verse individualmente, como capítulos independientes, se aconseja respetar la secuencia temporal para cada uno de ellos.

Primer episodio: **Inocencia y pánico**. La historia comienza cuando una reportera de una revista femenina hace una entrevista superficial al matrimonio formado por Johan, profesor de psicología, y Marianne, abogada, Por la noche reciben en su casa la visita de sus amigos Peter y Katerina. Al poco tiempo, los invitados empiezan una fuerte discusión e incluso a hablar de divorcio en la que los anfitriones intentan mediar sin éxito alguno. Cuando se quedan solos, Johan y Marianne empiezan a hablar de su matrimonio y de sus problemas. Más tarde, en cama, Marianne anuncia a Johan que está embarazada, él sugiere un aborto. Marianne se arrepiente después de hacerlo.

Segundo episodio: **El arte de meter asuntos bajo la alfombra**. Marianne intenta cancelar la cena del domingo en casa de sus padres pero no puede con la insistencia de su madre, con ello se da cuenta de lo difícil que le resulta no plegarse a las expectativas ajenas (regulación socioeconómica complaciente, Villegas, 2011). Johan coquetea sin mucho convencimiento con una compañera de Facultad que critica severamente su trabajo como poeta. Marianne, abogada, recibe en su oficina a una mujer que quiere divorciarse después de veinte años de matrimonio. Marianne y Johan hablan de su vida sexual, para descubrir que Marianne no está interesada en la intimidad.

Tercer episodio: **Paula**. Johan llega a la casa veraniega del matrimonio antes de lo acordado con Marianne y responde fríamente a la afectuosa bienvenida de su mujer. Le confiesa lacónicamente que tiene una amante joven, Paula, y que se va del país por un periodo indeterminado. Marianne está destrozada y, en consecuencia, actúa de maneras contradictorias. Johan se va a la mañana siguiente. En su desesperación Marianne llama a una pareja de amigos en busca de ayuda y de detener a su marido sólo para descubrir que los amigos ya están informados del asunto.

Cuarto episodio: **El valle de lágrimas**. Desilusionado con Paula y aprovechando su ausencia por un viaje, Johan visita a Marianne, quien habla de que también tiene un amante. Se plantean el divorcio, después de que Johan cuenta que recibió una oferta de trabajo en Estados Unidos y Marianne considera que lo mejor es



arreglar su situación antes de que él parta. Johan intenta seducirla pero ella lo detiene con el argumento de que todavía lo quiere y que sólo saldría herida con la intimidad y le pide que se vaya, pero Johan vuelve, intentan hacer el amor, y Marianne confiesa que quiere que vuelvan a empezar. Terminan por pasar la noche juntos sin sexo. Al día siguiente Marianne le muestra a Johan una carta que recibió de parte de Paula, pidiéndole ser amigas.

Quinto episodio: **Los analfabetos**. Marianne asiste a la oficina de Johan, adonde acordaron reunirse para firmar los papeles del divorcio. Marianne lo seduce y le confiesa que lo hizo para probarse a sí misma que ya no siente nada por él. Después de ello empieza una discusión amarga sobre la carga que resultaba para Marianne cumplir con las expectativas de su marido, sus familias y la sociedad. Johan admite que no quiere el divorcio y se niega a firmar los papeles, arremetiendo contra ella. Intenta no dejarla partir y después de una pelea en la que le agrede físicamente, llevado por el sentimiento de culpa, comienza a firmar, seguido por Marianne.

Sexto episodio: **En plena noche, en una casa a oscuras**. Muchos años después del inicio de la historia Johan, deja a su amante en turno para pasar un fin de semana con Marianne en una casa de campo. Ambos están casados y sus esposos están coincidentemente de viaje. Marianne se conmueve al encontrar a Johan pequeño y vulnerable. Hablan de sus respectivas relaciones y de cómo les va la vida. Marianne admite disfrutar el sexo con su marido de un modo en que nunca le había sucedido antes con Johan:

M. *Lo conocí hace un año... Fue pura atracción sexual... No podía pasar un día sin él. Y él tampoco. Lo que no fue obstáculo para que un día lo descubriera con otra mujer... Me sentí profundamente herida y humillada y hasta me volví celosa... Tuvimos una escena violenta... Una semana o dos después le pedí que volviera... ¿Qué te pasa, qué piensas Johan?*

J. *Pienso que todo va bien. Muy bien, no podría ir mejor. Pero ya ves, no lo aguanto. No me interesan tus escenas de cama. Que te aprovechen. Has logrado tu famosa emancipación. Todo eso no me importa nada.*

M. *Pues parecía que te importaba mucho*

J. *No acabo de acostumbrarme a tanto como ofrece ahora la vida al conocernos al fin. Es fantástico... Nos hemos descubierto a nosotros mismos y nuestro trabajo nos ha costado. Ahora yo reconozco mi pequeñez y tú reconoces tu grandeza. ¿Qué más puede pedirse? Estamos hablando tranquilamente de nuestros cónyuges. Es como si estuvieran con nosotros en esta habitación. Nos hemos reunido aquí los cuatro es como una terapia sexual de grupo, como sacado de un libro de texto de autoayuda. Es algo fabuloso Marianne. El análisis es total, la disección absoluta, pero yo no lo aguanto...*

M. *Te comprendo Johan*

J. *No puedo vivir si sigo analizándome con esa frialdad. Si supieras como luchó contra mi insignificancia. Una y otra vez, procuro animarme pensando que la vida no tiene más valor que el que se le quiere dar. Pero esas ideas tan profundas no existen. Quiero tener algo por lo que luchar.*  
M. *Yo me enfrento con la vida, la disfruto. Confío en mi sentido común... Estoy satisfecha. Ahora que soy más madura necesito el apoyo. Me gustan la gente, el diálogo, la prudencia, buscar soluciones... ¿Te parece pesada?*

J. *Solo cuando moralizas*

M. *No diré una palabra más*

J. *¿Me prometes no contarme más verdades molestas esta noche?*

M. *Te lo prometo*

J. *¿Me prometes no hablar más de este atleta sexual?*

M. *Ni una palabra sobre él*

J. *¿Crees que podrás renunciar a tu autocomplacencia por unos instantes?*

M. *Será difícil, pero lo intentaré*

J. *Por favor, ¿harás un esfuerzo por disimular tu ilimitada fuerza femenina?*

M. *Miraré de intentarlo*

J. *Bien, vamos a acostarnos...*

Después de un rato Marianne se despierta agitada por una pesadilla.

M. *Qué me pasa... ¿Por qué tendré estas pesadillas?*

J. *Habrás comido algo que te ha sentado mal... O quizá en tu mundo tan ordenado hay algo que no puedes dominar.*

M. (...) *Me preocupa no haber querido de verdad a nadie, y creo que nadie me ha querido a mí tampoco.*

J. *Ahora estás siendo demasiado pesimista. Yo solo puedo hablar por mi mismo y creo te quiero a mi modo imperfecto y un poco egoísta. Y estoy convencido de que tú me quieres a tu modo inquieto y posesivo. La verdad es que los dos nos queremos, aunque ese cariño sea evidentemente imperfecto. Y eres muy difícil de contentar. Pero aquí estoy, abrazado a ti con la mayor naturalidad en medio de la noche. Honradamente no puedo decir que yo sea un gran psicólogo, ni que entienda a las personas... Seguramente es que no tengo mucha imaginación. No sé cómo es el amor que siento, no puedo describirlo. Y en la vida diaria a veces diría que no existe. Pero si seguimos acusándonos el uno al otro podemos matar hasta el amor.*

La relación entre Johan y Marianne ha estado presidida desde su inicio hasta el divorcio por la lucha constante de poder, una relación simétrica, pero deficitaria:

*“Ahora yo reconozco mi pequeñez y tú reconoces tu grandeza”,*

El sexo ha sido utilizado como elemento de dominio y de castigo, según el

momento y el protagonista. Estos encuentros furtivos no van a repetirse hasta treinta años después en *Saraband*, cuando ambos, al final de su recorrido relacional y en parte vital, tengan el valor de enfrentarse en un nuevo cara a cara.

*Saraband* (2003), película sueca, dirigida por Ingmar Bergman, protagonizada por Liv Ullmann y Erland Josephson, Börje Ahlstedt y Julia Dufvenius. Producida por Sveriges Television

Esta película de Bergman, cumplidos ya sus 85 años, da la impresión de convertirse en su testamento tanto personal como profesional. El título hace alusión al cuarto movimiento de la suite número cinco para violoncelo de Johann Sebastian Bach, un motivo musical que constituye el tono que impregna este drama.

En esta cinta, concebida también inicialmente como una serie de episodios para la televisión sueca, Bergman retoma a la pareja, formada por Marianne, y Johan, que protagonizaron la serie anterior “Secretos de un matrimonio”. Los actores son los mismos: Erland Josephson y Liv Ullmann. Unas manos levemente temblorosas indican que el primero padece la enfermedad de Parkinson. Pero su interpretación y su elocución son más brillantes y contundentes que nunca, y Ullman, con 64 años, es su partenaire perfecta.

En la primera escena Marianne, está sentada a la mesa, revisando una serie de fotografías que ilustran la vida en común de ambos tras treinta años de divorcio, durante los cuales no han mantenido ningún tipo de contacto entre ellos. Dirigiéndose directamente a la cámara, Marianne nos cuenta cómo, por un repentino impulso, decide visitar a Johan, tal vez porque anticipa su próxima muerte. Tras haber heredado una fortuna, y con más de ochenta años, ahora él es un profesor de psicología jubilado que vive sólo en una casa de campo, a la orilla de un bonito lago. Parece que sigue siendo tan egocéntrico, narcisista y pueril como antaño. Ella, por el contrario, abogada todavía en activo, especialista en divorcios, siendo veinte años más joven que él, se nos muestra como una persona mucho más madura, afectuosa y dulce, capaz de escuchar y empatizar, que acepta con filosofía el envejecimiento y el hecho de haber sufrido una extirpación de útero y ovarios.

La llegada repentina de Marianne a casa de Johan la convertirá en testigo de un drama familiar, doloroso y cruel, una lucha de poder cruda y amarga entre padre e hijo y mostrará la imposibilidad de recomponer una historia rota. En efecto, Henrik, hijo de un anterior matrimonio de Johan, profesor prejubilado y consumado violoncelista, de 61 años de edad, vive en una casa de los alrededores, con su hija, Karin, la nieta de Johan, a la que está preparando para ingresar en el conservatorio, mientras la mantiene unida a él de un modo malsano, casi incestuoso. Parece que Karin, de 19 años, tenga que suplir el rol de Anna, su madre y esposa de Henrik, que murió de cáncer dos años antes, la cual se hace presente en el relato a través de su fotografía y de una carta dirigida al esposo antes de morir, que la hija recupera a escondidas del padre.

Padre e hijo se enfrentan por una cuestión de dinero. Su relación está envenenada por la humillación y el odio. En otro cara a cara, esta vez entre Henrik y Karin, la hija que ha sido sometida a abusos y violada “por amor”, exige por fin su libertad y su derecho a elegir su propio futuro, luchando por zafarse de la sofocante dependencia del padre y de la obsesión posesiva y destructora de éste que se empeña en determinar su vida.

El intento de reencuentro emocional que impulsivamente motivó a Marianne para acercarse a Johan, se demuestra un fracaso, consiguiendo sólo reactivar la dinámica que les llevó a la separación y el divorcio. Hacia el final de la película, Johan se despierta a media noche, gimiendo por la angustia y el miedo. Entra en la habitación de invitados, temblando de angustia, y suplica a Marianne que le deje acostarse a su lado, y le insiste en que ambos se despojen de toda vestimenta. El se quita su camión mojado por el sudor y la orina, en pie ante ella, mientras la sombra oculta el desnudo de Marianne, a contraluz de la lámpara. Juntos en la cama, después de treinta años, escenifican un contacto imposible, envueltos por un silencio incómodo, ambos terminan por girarse, dándose la espalda. Lo que debería haber sido un momento de consuelo se transforma en su lugar en una nueva expresión de aislamiento y desolación emocional. Una frase de Johan, refiriéndose a sí mismo, resume la imposibilidad de consuelo entre una pareja donde el *egocentrismo* ha dominado la relación:

“¿*Qué haces con un bebé que grita sin aceptar los mimos que le das?*”.

Hasta ese momento, sólo los hombres, Johan y Henrik han sido descritos bajo una luz negativa, como extremadamente egoístas, posesivos, sujetos que despiertan más bien con miseria. Al contrario, las mujeres, Anna, Karin y la narradora Marianne han sido objeto de retratos idealizados en mayor o menor medida. Ahora ha llegado el momento de la verdad para Marianne: tampoco ella ha sabido ser una madre amorosa, ni una esposa capaz de mantener la familia unida. De las dos hijas que ha tenido con Johan, una, Sarah, está físicamente ausente porque vive en Australia, casada con un abogado; la otra, Martha, confinada desde hace años en una institución psiquiátrica, lo está mentalmente. Apenas mantiene el contacto con ellas, el padre ni siquiera sabe de su paradero, tiene que informarse a través de la madre.

Marianne tiene que volver a su trabajo, después del verano. Han quedado con Johan en hacerse una llamada los domingos, lo cual sucede durante algún tiempo. Más adelante el teléfono enmudece. La señora que cuida a Johan, llama a Marianne para decirle que éste está muy cansado para hablar por teléfono y que le escribirá. Las cartas no llegan, ni tampoco las que ella envía encuentran respuesta.

La película termina como empezó. Sentada a su mesa, Marianne nos dice que ha visitado recientemente a Martha. En un breve *flashback*, la vemos frente a una mujer de unos treinta y tantos años, muda, envarada, que abre los ojos un par de segundos en respuesta a la caricia de su madre, y vuelve a cerrarlos, prisionera de su mundo, catatónica, inalcanzable.

*“Por primera vez en nuestras vidas, he sentido que conectaba con mi hija. Mi niña”.*

“*Saraband*”, es un drama amargo, a veces conmovedor y a veces aterrador sobre la culpabilidad, el horror de envejecer, los consiguientes pensamientos acerca de la muerte, la necesidad de ser reconfortado y de reconciliación con el pasado. Como también es una película sobre las relaciones entre padres e hijos. Pero sobre todo es la historia del final de una pareja que se rompió porque cada uno de sus miembros antepuso su propio orgullo, hedonismo, insolidaridad y egoísmo al bien de la pareja, la familia y los hijos: “*Éramos buenos amigos, bondadosos y capaces, pero éramos infieles*”. Decidieron separarse y romper todos sus lazos, incluidos los de los hijos, para darse libertad, una libertad irresponsable. Todo plenamente congruente con una visión *egocéntrica* del mundo, pero no por ello menos catastrófica.

## **CRISIS EN LA PAREJA**

Toda crisis representa una fractura en la organización de un sistema. Esta fractura puede dar lugar a una reorganización más amplia y compleja del sistema o amenazar la viabilidad y continuidad del mismo. De este modo podemos distinguir entre crisis desestructurantes y crisis transformadoras. Las crisis pueden derivarse de diferentes fuentes, dando origen a modalidades distintas, algunas de las cuales nos remiten a la dinámica relacional o al ciclo vital, como las consideradas hasta ahora. Otras obedecen al desgaste corrosivo de la convivencia o arrastran defectos de origen.

### **La aparición de la conciencia de crisis**

Con frecuencia las parejas viven en un estado de fractura del que no son conscientes hasta que algún acontecimiento o circunstancia externa viene a ponerlo de manifiesto. La forma cómo la pareja llegue a esta toma de conciencia, cómo la construya y cómo la enfrente va a ser decisiva para su resolución en un sentido u otro.

*Viaggio in Italia* (1954), dirigida por Roberto Rossellini, protagonizada por Ingrid Bergman, George Sanders, Maria Mauban, Paul Muller, Anna Proclermer, Leslie Daniels. Coproducción Italia-Francia; Sveva Film / Junior Film / Italia Film / Les Films d’Ariane / Francinez

Traducida en España de una forma absurda como “Te querré siempre”, presenta un matrimonio inglés, los Joyce, quienes realizan un pequeño viaje por Italia, hasta Nápoles, para hacerse cargo de una finca que han heredado, de la que quieren, sin embargo, deshacerse. El viaje, que en principio es de placer, resulta ser menos divertido de lo que se esperaban. El hombre y la mujer se sienten como dos extraños en este país con unas costumbres tan distintas a las suyas. Pero además, cada uno vive esta experiencia de un modo muy diverso, cosa que les hace sentir,

a pesar de los años de matrimonio, como dos extraños. La incomunicación entre los dos personajes se hace cada vez más evidente, en las cortas y banales conversaciones, en los reproches y la mutua indiferencia por las preocupaciones del otro, de manera que a partir de un cierto momento cada uno decide ir por su cuenta.

La mujer quiere “aprovechar” la estancia para conocer los monumentos y lugares más importantes de la zona, el hombre, indiferente al paisaje, prefiere pasar el tiempo divirtiéndose con unos conocidos que tiene en Capri o intentando tener alguna aventura con otras mujeres. La crisis se desencadena finalmente en una discusión en la que deciden divorciarse. Sin embargo, un amigo interrumpe esta conversación para hacerles la propuesta de ir a Pompeya a presenciar un acontecimiento único: ver cómo desentierran unos restos arqueológicos. Invitación que se ven “obligados” a aceptar.

La intervención arqueológica descubre una pareja que quedó atrapada bajo el volcán por la lava hace muchos siglos, cuya visión provoca un fuerte impacto en el matrimonio, sobre todo en la mujer. Por lo que deciden irse de ese escenario que contrasta de forma tan contundente con su crítica situación. Una vez en la ciudad, de repente, se ven rodeados por una multitud que no les deja avanzar y en un momento dado la mujer es arrastrada por la masa de gente que camina en procesión. Durante unos instantes, los Joyce se pierden de vista, instantes decisivos en los cuales se dan cuenta de la necesidad que tienen el uno del otro. El reencuentro de los dos personajes significa también, su reconciliación.

A primera vista, parece una historia anodina de un matrimonio bien acomodado y bastante convencional en la que marido y mujer se dan cuenta de la mutua indiferencia que se profesan. Crisis que culmina en la decisión de divorciarse. Sin embargo, la narración tiene un final aparentemente feliz y la pareja se reconcilia. Este desenlace nos podría llevar a pensar que Rossellini está defendiendo los valores establecidos del matrimonio. Y, de hecho, esta lectura es legítima. Pero si sólo se tratara de esto, no tendría más interés. En cambio, parece que hay alguna cosa que queda oculta, en una capa más profunda, y que la aparente superficialidad no deja que se manifieste de una forma explícita: el papel que juegan el espacio y el tiempo dentro del film y en relación con los protagonistas. Los Joyce se encuentran en un entorno que les es extraño. La Italia meridional de los cincuenta. Las costumbres y el ambiente que se respira les son completamente ajenos. De hecho, a primera vista no parece que el filme preste demasiada atención a este paisaje, sólo en la medida en que los dos protagonistas se acercan a él –y no de forma demasiado evidente–. Pero poco a poco asistimos a la imperceptible influencia que este mundo extraño que les rodea ejerce sobre ellos. Lentamente, casi sin advertirlo, y sin que los personajes se den cuenta, este espacio y esta tierra va transformándoles. Les enfrenta a algo que desconocían de ellos mismos. Pero en lugar de unirlos, les aísla más el uno del otro, precipitándoles en una soledad y extrañeza más grande. Quizá por primera vez, se hacen conscientes de lo que significa la soledad,

en todo aquello que tiene la vida, la vida de cada individuo, de intransferible y de incomunicable. En el personaje que interpreta Ingrid Bergman esta sutil y lenta transformación se ve de una forma más evidente. De hecho, ella, en la voluntad de aprovechar la estancia visitando los lugares más importantes de la zona, deja que estos espacios le hablen, en parte, porque son justamente los lugares que emocionaron a un antiguo pretendiente suyo y también poeta; y quiere descubrir qué es lo que tanto le emocionó, qué es lo que él descubrió en esta tierra. El espacio exterior y “objetivo” ejerce sobre ella una fuerte influencia pero al mismo tiempo esta realidad exterior tiene algo de subjetiva. Como espectadores, percibimos tanto la realidad objetiva como la realidad a través de su mirada. El hombre, en cambio, parece impermeable a todo lo que le rodea. Es más hermético. Muestra un absoluto desinterés y una profunda indiferencia por el país en el que se encuentra. Y, no obstante, en él también se produce esta transformación. Por vías distintas, ya sea en el intento de divertirse o de tener una aventura extramatrimonial, se enfrentará igualmente a la soledad.

Pero este espacio no sólo les deja solos ante sí mismos, sino que a través de sus paisajes, de las ruinas, confronta el momento presente de los personajes con un tiempo pretérito y remoto. Y les hace conscientes de la inexorabilidad del tiempo. A lo largo de todo el film vamos descubriendo la banalidad de este tiempo en contraste con ese otro tiempo, del cual sólo quedan las ruinas. La mujer se enfrenta en varias ocasiones a la evidencia del paso del tiempo y de la muerte: en el contacto con los monumentos que han quedado de la Antigüedad, en la cueva donde se encuentran centenares de cadáveres amontonados desde hace siglos, en el recuerdo de su amigo poeta también muerto. Estas experiencias la convulsionan interiormente y provocan en ella una mirada distinta a la realidad que la rodea: como cuando observando la calle sólo ve chicas embarazadas. En esta ciudad, pues, esta mujer se enfrenta de manera física a los símbolos de vida y de muerte. A las huellas que quedan de la vida cuando ésta ha pasado: las que la historia deja en forma de ruinas y las que los individuos quizá sólo podemos dejar generando más vida. Tal vez nunca antes había sido consciente de este hecho. Como parece insinuarlo un poco más tarde una conversación con su marido en la que sabemos que si los Joyce no han tenido hijos ha sido porque la mujer no había querido tenerlos. Quizá por primera vez tiene una vivencia real de la soledad y de lo efímera que es la vida. Este proceso de enfrentamiento con preguntas nunca planteadas o con realidades hasta entonces desconocidas culminará en la visita a Pompeya. El descubrimiento de la pareja será terrible para la mujer. Los dos individuos sepultados quizá eran un hombre y una mujer, como comenta uno de los que está presente en la escena. Pero tal vez no. Lo significativo es que la lectura que hace la mujer es ésta, seguramente motivada por las experiencias anteriores. Por esta razón no podrá tolerar la visión de esos dos seres a los cuales la muerte atrapó juntos y que se han mantenido unidos a lo largo de los siglos, porque es la huella del amor que el tiempo no ha conseguido

borrar y contrasta de manera insoportable con la decisión de divorciarse que ellos acaban de tomar. También el hombre parece extrañamente afectado por esta visión, aunque de una forma menos evidente.

Pero cuando las cosas parecen ya irrevocables, se produce el instante milagroso. A lo largo de toda la película Rossellini ha abierto una serie de fisuras, entre la realidad de los personajes y esta otra realidad que les era desconocida y que no acaban de comprender, entre el uno con el otro pero también cada uno consigo mismo. De repente y fruto de un acontecimiento casual, los personajes se reencuentran y se dan cuenta de la necesidad que tiene el uno del otro y del amor que aún les vincula. La realidad exterior, un vez más, ha ejercido su fuerza en los personajes pero ahora de una forma activa, separándoles, mostrando su aislamiento y provocando finalmente el reencuentro y la reconciliación, aunque no sabemos si de forma eventual o duradera.

## **CRISIS DESESTRUCTURANTES**

Distinguimos en este apartado crisis derivadas de un defecto en el origen o formación de la pareja de aquellas otras que se fraguan en el desgaste de lo cotidiano, aunque puedan ambas sobreponerse.

### **a) Defecto de origen**

Con frecuencia muchas parejas arrastran durante tiempo un defecto de origen que no se detecta o valora suficientemente hasta que alguna circunstancia los pone de manifiesto y lleva a replantear todo el sentido de la relación.

*Blue Valentine*, (2010), película americana, dirigida por Derek Cianfrance, protagonizada por Ryan Gosling y Michelle Williams. Producida por Incentive Filmed Entertainment/Silverwood Films/Hunting Lane Films/Chrysler Corporation / Shade Pictures / Motel Movies / Cottage Industries

Narra la relación de una pareja, formada por Dean y Cindy, padres de una adorada niña de cinco años, que después de seis años de convivencia topan con el desgaste y los desequilibrios de la relación, cuyas bases se encuentran en sus propios orígenes. Con el tiempo, Cindy pierde el interés por su marido. En un intento de recuperar la pasión en su relación, Dean le propone pasar una noche en un hotel temático, donde se hospedan en la llamada habitación del futuro. Allí, mediante la técnica del *flashback* recordarán cómo se conocieron, de qué manera se enamoraron y cómo, irremediablemente, su relación empezó a deteriorarse.

Cindy es una joven universitaria, buena estudiante, que quiere llegar a ser médico pero se queda en enfermera a causa de un embarazo prematuro, producto de una de sus muchas y promiscuas relaciones, unas 25 probablemente, admite en el interrogatorio antes del intento de aborto. Da la impresión de buscar en las relaciones el afecto que no ha encontrado en su casa y, a pesar de los consejos de



su abuela, termina en brazos de hombres que no la merecen, quedando embarazada de uno de ellos. En estas circunstancias decide abortar. Pero ya en el último momento, cuando se va a proceder a la intervención, se retracta confiando en que Dean, al que ha conocido hace poco, la aceptará a ella por esposa y asumirá la paternidad de su hija.

Dean, carece de formación profesional y se las apaña con empleos sin importancia: lleva a cabo trabajitos como mozo de una empresa de mudanzas o de pintor ocasional de brocha gorda, aunque según su mujer tendría aptitud para hacer muchas cosas, que nunca llega a precisar. Sus padres se separaron cuando tenía 10 años y no ha vuelto a ver a su madre que se fue con otro hombre. Desde entonces anda buscando una familia donde sostenerse. Probablemente por ello accede a casarse con Cindy que está embarazada de otro hombre, porque de este modo se asegura su fidelidad. Emocionalmente se comporta como un chiquillo, lo que lo hace muy próximo a su ahijada Frankie, con quien se relaciona como un amiguito, ya que no sabe hacer de padre. Cuando no se siente frustrado, es capaz de mostrar su mejor lado, cariñoso, bromista, jugueteón. Sus recursos verbales y conductuales, sin embargo, para hacer frente a las dificultades o frustraciones son muy primarios: alcohol, palabrotas y golpes. Éstas son las formas que él entiende como “masculinas”, cuando a solicitud de su mujer trata de demostrar que es un hombre. Viste con descuido, siempre la misma ropa, y zanganea por la casa cuando no está trabajando.

Cuando estalla la *crisis* se muestran al descarnado los errores del inicio. Él no pensaba en casarse, pero necesitaba una familia donde ubicarse, oportunidad que el embarazo inesperado de Cindy le ofrece. Ella no estaba enamorada de Dean, al que como mucho encuentra divertido, pero lo acepta porque asume una paternidad ajena. El desencadenante de la crisis lo constituye precisamente el intento de poner remedio al desgaste de la relación. Cindy ha ido perdiendo interés por Dean que está sin un trabajo fijo y se comporta como un niño y al que rechaza sistemáticamente en sus intentos de aproximación sexual. La idea de pasar una noche en la habitación del futuro de un motel temático, despierta más bien todos los fantasmas del pasado y pone de manifiesto la ausencia de una proyección de porvenir para la pareja. El sentimiento de nulidad y vacío que experimenta Dean le lleva a proponer a Cindy tener un bebé propio con ella, lo que precipita el desenlace de la relación, precedido de un estallido de celos por la profesión, el status y las relaciones sociales de su mujer.

La pareja encaja en el esquema de una relación estructurada sobre los ejes de **asimetría y complementariedad deficitaria**: desigualdad de poder y déficits personales que intentan complementarse y acaban por deteriorar y empobrecer la relación. Cindy ocupa una posición de mayor poder profesional y económico que le otorga el trabajo, en el que parece muy competente, pero arrastra déficits afectivos que provienen de su infancia. Dean carece de formación superior y de trabajo especializado. También arrastra carencias afectivas de su infancia y busca formar una familia que le sostenga emocionalmente, de ahí que termine por ser un

*dependiente emocional* respecto a Cindy. En ese contexto la *dependencia emocional* y *el maltrato* se alternan con los intentos de reconciliación. La posición dominante de ella se pone de manifiesto frecuentemente en la asunción de un papel de padre crítico frente al de niño natural o rebelde que asume habitualmente él. Por eso Dean se entiende tan bien con Frankie, la niña, que le permite sacar su espontaneidad a través del juego constante, lo que irrita particularmente a Cindy, que tiene que llevar sola el peso de la maternidad en la educación de la hija. Ambos pueden relacionarse esporádicamente como niños, como cuando eran novios, pero la mayor parte de las veces chocan desde sus roles complementarios.

La *comunicación* es escasa y deficiente, puesto que no se conocen a sí mismos, ni el uno al otro. Con frecuencia sus frases son inacabadas, o terminan con un lacónico “no sé”. Juegan a adivinarse el pensamiento, pero no lo consiguen, porque en realidad ni ellos mismos saben lo que piensan o quieren. Las emociones reprimidas dan lugar a muchos malentendidos y expresiones violentas, a pesar de los esfuerzos por contenerlas y a veces encuentran su vía de escape a través de un humor sarcástico, aunque rara vez llegan a las manos. Cuando esto sucede en la consulta del médico donde ella trabaja, la relación toca a su fin. La historia, en definitiva, de un fracaso anunciado, cuando dos personas se juntan para compensar sus déficits y en lugar de ello lo que consiguen es aumentarlos.

#### **b) El desgaste de lo cotidiano**

La ilusión del enamoramiento lleva con frecuencia a idealizar las posibilidades de la vida en pareja, proyectando sobre ella un mundo de realización infinita que la constancia de la gota malaya de la cotidianidad se encarga de desgastar.

*Revolutionary Road* (2008). Película americana, dirigida por Sam Mendes, protagonizada por Leonardo DiCaprio, y Kate Winslet. Coproducción USA-GB; DreamWorks / Paramount Vantage / BBC Films

Basada en la novela del mismo título *Revolutionary Road* de Richards Yates (1960-1992), la película trata de un matrimonio joven, Frank y April Wheeler, aparentemente feliz que vive en una zona residencial de Connecticut con sus hijos en los años cincuenta. Han tenido buenos momentos juntos, pero acaban por experimentar también el desgaste de la rutina en la que caen la mayoría de las parejas convencionales.

La película empieza presentándonos a Frank y April, dos jóvenes guapos y soñadores que se conocen en una fiesta; pronto se enamoran perdidamente el uno del otro; bailan sin dejar de mirarse.

A juicio de los convecinos, los Wheeler forman un matrimonio perfecto, con unos hijos perfectos, que vive en una casa perfecta, de una calle perfecta, de un país perfecto. Frank tiene un buen trabajo que le permite mantener a su familia; y por supuesto conduce un buen coche. April cuida del hogar y de los pequeños, a la vez

que participa en actividades recreativas del barrio, donde ambos son respetados y queridos. En definitiva, los Wheeler representan el modelo ideal de la familia norteamericana en esa década de los 50 en la que transcurre la película.

Un modelo que en realidad es una cárcel, una trampa, que mata las ilusiones y la libertad a cambio de un falso bienestar, representado por posesiones y relaciones superficiales. Los Wheeler en realidad son víctimas de una sociedad de masas en la que el individuo no existe, no tiene lugar; cada persona es simplemente una parte del sistema, insignificante, intercambiable, sin valor.

*A.: Míranos. Creímos la misma ridícula falsa ilusión. La idea de que hay que resignarse y sentar cabeza cuando tienes hijos. Y nos hemos castigado mutuamente por ello.*

*F.: Si quieres tener una familia debes tener un empleo. Si quieres una casa muy linda y un dulce hogar debes tener un empleo que no te guste.*

*A.: No me refiero a cómo ganas el dinero, sino a qué cosas te interesan.*

*F.: Cariño si supiera la respuesta, estaríamos muertos de aburrimiento en media hora.*

*A. Eres un muchachito patético que se autoengaña. ¡Mírate! Mírate y dime ¿cómo se te ocurre pensar que eres un hombre?*

*F.: Sólo sé, April, que quiero sentir las cosas. Sentirlas realmente. ¿Qué te parece esa ambición?"*

El trasfondo de la trama confronta al espectador con preguntas básicas y universales: ¿puede una pareja romper con la rutina sin que la relación se acabe? ¿La felicidad reside en tener una familia feliz, una parejita y un trabajo que dé dinero aunque no te guste? ¿Los sueños se acaban cuando nacen los hijos? ¿Se puede vivir sin sentir las cosas, realmente? ¿Resignarse ante la vida monótona es un buen plan? ¿Será cierto que las oportunidades sólo se presentan pocas veces en la vida? ¿Que si no las tomas se te va el tren? La misma April dice en un momento:

*¿Quién inventó estas reglas?*

Desde que llegaron a Revolutionary Road, la calle donde viven, los Wheeler se han creído diferentes al resto de los vecinos que los rodean, son personas preparadas, especiales, que tienen ideales más elevados. Han decidido que la inercia, la rutina que les rodea no los atrapará nunca, pero con el tiempo sienten que se han convertido en eso que estaban evitando.

*"Toda nuestra existencia se basa en la premisa de que somos especiales y superiores al resto. Pero no lo somos. Somos como todos los demás."*

Tratando de avivar sus sueños April rescata un plan de juventud de su marido, abandonar EE.UU e irse a vivir a París, con el que él soñó durante la guerra. El plan de cambiar sus vidas al principio suena como algo excitante, un reto para la familia, pero a medida que se acerca el día de la mudanza, las cosas comienzan a cambiar, el acuerdo inicial y mutuo se resquebraja. April se quiere ir, pero Frank recibe mejoras sustanciales en su puesto de trabajo y ya no está tan seguro. Las

presiones entre ellos aumentan –pero en direcciones diferentes– uno quiere escapar y el otro quedarse. April le dice a Frank:

*¿No podemos pretender que ésta es la vida que queremos?*

Un tercer personaje, el hijo de unos vecinos que pasa temporadas en un psiquiátrico, les provoca desde su sinceridad desvergonzada.

*No es realista que un hombre con una mente refinada siga haciendo año tras año un trabajo que no soporta, que llegue a su casa, a un lugar que no soporta, con una esposa que no soporta las mismas cosas.*

Ese nuevo sueño, la solución de April para salir del agujero en el que han caído, y del que esperan salir antes de que sea demasiado tarde, permite seguir ahondando en la dramática situación de los protagonistas, que se descubrirán encerrados sin remedio en una espiral de convenciones y apariencias que van deteriorando poco a poco, sin compasión, sus nada especiales vidas. A él, el aumento de sueldo le retiene instalado cada vez más cómodamente en su rutina, ella, en cambio se provoca un aborto, para que el nacimiento de un hijo no se interponga en sus planes de huida hacia adelante, lo que terminará por provocar la ruptura de la pareja.

*Una mujer normal, una madre cuerda no compra un tubo de goma para practicarse un aborto y poder vivir una maldita fantasía.*

La dinámica relacional de la pareja formada por Frank y April, reproduce la clásica asimetría complementaria que tanta estabilidad ha dado a muchas parejas tradicionales durante tantos años: ella ocupada de mantener un hogar con su cuidado y él de sustentarlo con su trabajo. Sin embargo, ella ambiciona darle la vuelta con el viaje a Francia, donde se propone trabajar y dejar tiempo al marido para que se ocupe de sus cosas. Detrás de una aparente socionomía complaciente y oblativa, se oculta un deseo de independencia y realización personal que ella proyecta en él, pero para la que él no está preparado, ni realmente ambiciona. La rebelión contra esta situación viene determinada por la decisión unilateral de provocarse el aborto. El final de la película nos devuelve al realismo del determinismo social, que termina por imponerse a la trayectoria de la pareja, colocando a cada uno en su sitio.

### **c) Falta de compromiso o inestabilidad relacional**

En la era postmoderna y consumista el amor y las relaciones afectivas se caracterizan por su inestabilidad y falta de compromiso. Sin embargo, escribe Lipovetsky (2006), “el amor sigue siendo un ideal, una aspiración colectiva, a causa, al menos en parte, del valor que se concede a la duración a la que va asociado”, dando lugar a la paradoja de la búsqueda de la permanencia en el reino de lo efímero. Las relaciones se hacen y se deshacen, siempre con la vana ilusión de que la última sea también la definitiva, confiando en que esto suceda por arte de magia, sin tener que invertir en esfuerzo y compromiso para hacerlo posible.

*Closer* (2004), película americana, dirigida por Mike Nichols y protagonizada

por Julia Roberts, Jude Law, Natalie Portman, Clive Owen. Coproducción USA-Reino Unido; Columbia Pictures / Inside Track 2

“*Closer*” es la adaptación cinematográfica de la obra teatral del mismo nombre, escrita por Patrick Marber, que se ambienta en el Londres contemporáneo. Nichols y Marber presentan una historia que tiene como base la pregunta de cuánto engaño, silencio ocultación o disimulo es necesario que exista en una relación para que ésta funcione. Se acepta, ya como premisa, que ese silencio debe existir y es la tarea de la película el tantear hasta dónde es posible reducirlo sin que las relaciones acaben estallando. El título, “*Closer*”, puede interpretarse como esa aproximación a la intimidad del otro (o a su zona privada) más que la respuesta a la tensión sexual que existe entre los personajes.

El argumento es simple: Dan, es un periodista de necrológicas y escritor frustrado, que un día conoce de forma accidental a Alice, una bailarina de *striptease* de misterioso pasado. Dan se encontrará con Anna, una fotógrafa con la que emprenderá una relación paralela. Debido a una casualidad, Anna coincidirá con Larry, un dermatólogo que acude engañado a una cita a ciegas. A partir de ahí, la vida de estos personajes se irá entrecruzando, con diversos encuentros y desencuentros.

Marber juega con sus dos parejas y escribe una historia que le permite ir creando distintos momentos de silencio entre todos ellos para ver cómo reaccionan, si bien Marber, se permite ya advertir al espectador con la conversación inicial entre Alice y Dan en el autobús acerca de las trampas del lenguaje en su trabajo:

- *Para divertirnos, añadimos algunos eufemismos.*

- *¿Por ejemplo?*

- *Era un hombre sociable: quiere decir que era alcohólico. Valoraba su intimidad: gay. Disfrutaba de su intimidad: una loca desatada.*

Si eso sucede con los muertos, no es de extrañar que los vivos, capaces de crear su propia historia, se sirvan de mecanismos más elaborados que el del eufemismo para relacionarse con los demás. Los cuatro parten de una realidad sobre la que van construyendo sus ficciones día a día como forma de ocultarse. Dan y Larry se conocen con identidades ficticias en un *chat*.

El equilibrio entre silencio, mentira y verdad se rompe cuando, Dan y Larry confiesan, como muestra de amor, sus infidelidades. Es algo que parte de ellos y que les permite mantener en silencio otras zonas de su personalidad. Es en ese momento en el que comienza a producirse el acoso al otro. Se inicia, alrededor del silencio, un doble juego. Los personajes quieren descubrir los secretos de los demás sin ceder ellos respecto a las suyos. El sexo, presentado tantas veces como la mejor manera de descubrir al otro, es aquí sólo un tramo más en ese proceso. A Anna, Larry le exige que cuente lo que está callando en temas que van más allá de la propia infidelidad:

*¿Por qué te casaste conmigo? ¿Por qué me dijiste que querías tener hijos?*

*¿Somos felices, no es así? ¿Me has querido alguna vez?*

Preguntas, que es posible que nunca le hubiera hecho antes. A partir de ese momento, el acoso al silencio de la pareja se convierte en algo insistente. Los personajes tratan de asegurarse de que no quede nada oculto en el otro. Creen que así se sentirán más seguros, que las relaciones entre ellos serán más fiables, si no hay nada más que saber. En este momento vuelve a aparecer Marber para introducir su punto de vista sobre el tema y sacarlo del terreno de lo esperado. Podemos querer saberlo todo del otro. ¿Pero quién nos garantiza que lo que nos diga sea la verdad? Hemos roto el silencio y aparece la mentira, como en la escena en la que Dan paga a Alice para que le diga su nombre sin querer creerse el que le dice.

O bien, hemos roto el silencio y no somos capaces de mantener una zona sin investigar, como les ocurre a Dan y Anna cuando, por fin, Anna está a punto de divorciarse y Dan quiere saber si ella se ha acostado con Larry y ella le dice la verdad.

O cuando Larry, en la consulta, le confiesa a Dan que se ha acostado con Alice. También le advierte que perdonar (o no decir toda la verdad) es lo que nos hace humanos. ¿Qué habría ocurrido si Dan no hubiera querido saberlo todo? ¿Habría seguido con Anna?

La escena final sirve de resumen a la película. Alice se niega a que Dan vea su pasaporte y sepa, así, cuál es su verdadero nombre. De nuevo, la exigencia de mantener esa zona privada. Los dos juegan a recordar partes de su pasado en común, como una forma tácita de determinar qué van a compartir del pasado y qué no. Dan, a pesar de todo lo sucedido en los cuatro años que abarca la película, no aprende a perdonar y pierde todo lo que ya tenía por su afán de saber más de Alice.

“*Closer*” presenta la teoría de que la sinceridad absoluta no es el mejor camino de mantener una relación. Ni Marber ni Nichols cuestionan la moral de las dos parejas. Director y guionista parecen aceptar ese cambio de parejas como normal. Lo que les interesa es cómo modifica la infidelidad esos equilibrios del silencio, haciendo aparecer las mentiras e iniciando un proceso en el que no hay un final claro. Nichols presenta con este retrato el falso amor, o amor entendido a la manera postmoderna, que no hace sino mostrar una cruda realidad del amor vacío *fin de siècle*, propio de seres egoístas, que no encuentran su sitio en la sociedad que les rodea, desde la inseguridad, inherente a la angustia vital y sentimental en que están inmersos. opta por mostrar a unos pocos personajes, perdidos en la vorágine de una gran ciudad, sus vaivenes sentimentales y sexuales, cómo se aman y se odian, cómo se intercambian las parejas, cómo pese a todo no pueden superar su soledad y su propio egoísmo a la hora de relacionarse con otras personas.

Con todo ello, construye un hábil fresco sobre la complejidad de las relaciones humanas, de lo cambiantes que pueden ser las actitudes y de cómo pueden venir motivadas sin causas concretas. Amar, odiar, poseer, mentir... y aburrirse, e ilusionarse, quererse, desearse, desengañarse y separarse. Quedarse solo. Recordar, añorar, buscar, encontrar, perseguir y sufrir por haberse equivocado. Y seguir viviendo. Y seguir complicándolo todo porque la vida les queda grande y es

demasiado complicada en ausencia del amor y el compromiso.

#### **d) expectativas divergentes**

Se espera que una pareja comparta (al menos) algunos objetivos comunes en cuanto a planes de vida, uno de los cuales, el relativo a la propia descendencia, suele ocupar un lugar central para ambos o, como mínimo, uno de ellos, en general la mujer. La falta no sólo de acuerdos sobre dónde, cómo, cuándo y cuántos hijos, sino a veces también del objetivo mismo, suele ser motivo de crisis para algunas parejas

*La gata sobre el tejado de zinc* (caliente) (1958) película americana, dirigida por Richard Brooks, protagonizada por Elizabeth Taylor y Paul Newman. Producida por Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Se trata de la adaptación cinematográfica de la obra homónima de Tennessee Williams *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) en la que se presenta una acomodada familia sureña que se reúne para celebrar el cumpleaños del patriarca, aunque el motivo auténtico de la reunión sea más serio, la eventualidad de un diagnóstico de cáncer que amenaza su supervivencia. Ante esta situación, existe una guerra no declarada entre los dos hijos del patrón, Gooper y Brick, para conseguir el favor de su padre de cara al testamento. O más bien es una lucha entre Gooper y Maggie, la mujer de Brick, porque a este último lo único que le preocupa es que su vaso esté siempre bien cargado de alcohol. La noche antes del cumpleaños, borracho, intenta saltar una serie de vallas, rompiéndose el tobillo en la última de ellas, por lo que se pasa el resto de la película, apoyado en una muleta.

Maggie quiere ofrecerle a su suegro un regalo muy especial: un nieto. El problema es que Brick no está por la labor: ha aceptado mantener las apariencias ante el resto de la familia, pero en la intimidad se niega a tocar a su mujer. El motivo, explícito en la obra de teatro, pero disimulado en la versión cinematográfica, es su homosexualidad, puesta de manifiesto en la amistad que le unía a un compañero de deportes, Skipper, que acabó declarándole su amor antes de suicidarse, incapaz de aceptar su tendencia sexual. La desaparición de Skipper sume a Brick en una depresión, puesto que él también le amaba aunque nunca se atreviera a reconocerlo, probablemente ni siquiera ante sí mismo. La presencia de Maggie le repugna una vez que es ya plenamente consciente de su homosexualidad y de que Skipper es la persona con la que habría querido estar.

En la película, rodada bajo la también estricta censura americana de los 50, se puede intuir hasta cierto punto el triángulo existente entre el matrimonio y el amigo muerto, pero la historia queda muy desdibujada, no dejando clara la razón del suicidio de Skipper ni por qué este hecho le afecta tanto a Brick. Para evitar el tema tabú, el film se centra en otros aspectos, también muy característicos del universo de Tennessee Williams, como son la decadencia, evidenciada en el alcoholismo precoz de Brick, cuya debilidad e incapacidad para valerse por sí mismo se plasman

físicamente en la muleta que necesita para caminar, o la familia disfuncional sureña, con el patriarca déspota, la madre sumisa, el hijo trepa, y los pequeños monstruos, encarnados en los sobrinos de Brick y Maggie.

Sin duda el personaje más interesante es, Maggie la gata, sensual, vital, de origen humilde y arribista, un personaje simpático pero ambiguo, que ama a su marido, pero cuyo amor está basado en buena parte en el deseo sexual y en el dinero de su familia política; un tipo de mujer muy alejado de los estereotipos que hasta entonces había manejado el cine clásico. Desesperada ante un hombre con el que no puede utilizar su mejor baza, la exhibición de su sensualidad, su orgullo y ambición le impiden darse por vencida. El título original del film incluye la palabra caliente, suprimida por la censura española de la época, y la identificación entre la protagonista, Maggie, y la gata alude al estado de celo de la esposa que está decidida a buscar un hijo. A los requerimientos de ella, que se siente como una gata sobre un tejado de zinc caliente, él le responde que salte a otro tejado (que se busque a un amante).

El final feliz de la película, en el que Brick y Maggie se reconcilian y se disponen a tener un niño, es radicalmente distinto al de la obra teatral, en la que Maggie se aprovecha de la indefensión de Brick a causa de la muleta para forzarlo y quedarse embarazada en contra de la voluntad de su marido.

#### **e) La infidelidad**

En el tema de la infidelidad cabe distinguir entre las infidelidades esporádicas, fruto de circunstancias casuales, carentes de continuidad, como las que constituyen el argumento de “*Lost in Translation*” de Sofía Coppola (2003), y las relaciones paralelas, vividas al margen de la relación oficialmente reconocida, formando un triángulo amoroso del que uno es excluido y mantenido a oscuras durante un largo tiempo. Cuando estas relaciones paralelas aparecen a la luz pública, suelen causar una crisis profunda en la pareja que frecuentemente desemboca en la ruptura.

#### **El triángulo amoroso**

*La segunda piel* (1999), película española, dirigida por Gerardo Vera y protagonizada por Javier Bardem, Jordi Mollà, Ariadna Gil, Cecilia Roth, Javier Albalá, Mercedes Sampietro. Producida por Lolafilms.

En “La segunda piel”, se forma un triángulo con pareja homosexual, constituido por un matrimonio, el de Elena y Alberto, y el amante del marido, Diego, como tercer elemento. La mujer trabaja en una empresa de litografías, el marido en aeronáutica y el amante es médico. Ya desde el inicio de la película la mujer sospecha la existencia de alguna aventura amorosa del marido, al descubrir una factura de un hotel en su chaqueta.

Elena espera que Alberto le diga algo, pero él actúa como si no hubiera pasado nada. En el contexto de una cena romántica, la mujer le plantea la existencia de algún



problema sexual, pues hace mucho que no tienen relaciones, incluso ha comprado un libro sobre la práctica sexual en parejas de larga duración, pues cree que el aburrimiento ha podido hacer mella en ellos. Se ha planteado la posibilidad de ir al psicólogo, pero Alberto lo descarta, considerando que toda relación pasa por diferentes rachas. Mientras tanto se hace manifiesta para el espectador la existencia de la relación de Alberto con Diego, y la fuerte atracción mutua que existe entre ellos. Las investigaciones de Elena son por el momento infructuosas. Alberto se ve llevado a mentir a todo el mundo, a causa de su doble vida: a su mujer, por descontento, pero también al amante a quien le dice que vive solo y no le quiere enseñar su casa excusándose con temas del trabajo, en vez de explicarle que tiene que volver a casa con su mujer y su hijo. Ya en ese momento se hace explícito el conflicto entre regulación anómica, el Eros desenfrenado hacia el amante, y la heteronómica (Villegas, 2011), el deber como esposo y padre.

Como suele suceder en esos casos, Elena se plantea que a lo mejor ella es la culpable de que la relación no funcione, que a lo mejor su marido ya ha perdido interés por su físico y decide cambiar de aspecto y se tiñe el pelo, quiere reconquistarlo y hacer el amor con él, pero inútilmente puesto que él sabotea todos sus intentos. Evita la comunicación, niega que necesiten ayuda, que tengan un problema y encima le reprocha a ella que siempre tiene que hacerse lo que ella quiere. Elena no puede más y le dice que ha visto la factura del hotel y que le diga quién es ella. El le miente admitiendo que ha existido otra mujer, pero que no significa nada para él y que no volverá a ocurrir.

Sin embargo la relación con el amante persiste y se intensifica cada vez más. En ocasión de un congreso de medicina al que asiste Diego, Alberto lo visita. Diego le presenta a sus compañeros de trabajo y, entre ellos, a su mejor amiga, se muestra espontáneo, sin disimulos, sin esconderse de esta relación puesto que la ha elegido y le dan igual los comentarios de los demás. En cambio para Alberto esta situación es embarazosa: “ten cuidado a este paso se va a enterar todo el mundo”.

Quiere guardar las formas y para que la gente no piense mal y para engañarse a sí mismo se lía con una de las chicas de la fiesta sin hacerle caso al amante. Pretende, todavía, mantener una apariencia frente a los demás.

Elena, finalmente descubre con sus pesquisas la presencia del amante de su marido, y se desmorona cuando se da cuenta de que es un hombre. Ella habla con él y le cuenta que lo sabe todo. Confiesa que se siente muy vacía y se pone a llorar. El le dice que los necesita, a ella y al niño, que no le dejen solo, que necesita su ayuda. Elena se plantea qué es lo que ella ha hecho mal para que se liara con un hombre.

*“¿Qué quieres que haga? No puedo ser un hombre”*

Elena se lía con un compañero de trabajo como venganza y para sentirse deseada, y se va a vivir con su madre. Sigue un tira y afloja entre el amante por un lado y la mujer por el otro, con Alberto entre los dos. Alberto propone a la mujer cambiar de ciudad para vivir y tener otro hijo para solucionar las cosas, a la vez que

queda con el amante. La situación se hace insostenible, ya no sirven las mentiras, Alberto tiene que escoger, porque ahora el conflicto entre anomía y heteronomía resulta ya inevitable.

La separación coyuntural con la mujer le permite acercarse más a Diego que todavía no conoce la realidad de Alberto, pero un encuentro con Elena le desvela todo el entramado de mentiras. Diego se enfrenta a Alberto diciéndole que es un mentiroso, que se ha separado, porque su mujer le ha dejado, no porque él haya sido capaz de hacerlo y que los otros le hacen el trabajo sucio. Alberto explota, el conflicto que mantenía disociado en dos vidas paralelas se manifiesta en toda su crudeza:

*Me cuesta mentir, con lo fácil que era antes, antes era como otra vida que me construía, como si el daño que hacia a los demás no fuera conmigo.*

Pero ahora ya no puede continuar mintiendo a los demás, ni mintiéndose a sí mismo. La verdad se ha hecho patente. Lleva mintiéndose desde pequeño, no le gusta su trabajo, estar encerrado en esa nave industrial, la odia, y la carrera que ha estudiado y los compañeros, porque era la profesión del padre y del abuelo. Se ha pasado la vida aprobando los exámenes de todo el mundo. Ya va siendo hora de que sea él, pero realmente ¿quién es él?: “Siempre quiso se alguien que no era”, como dirá más tarde Diego

Ante las dudas de Alberto y su dificultad para aclararse consigo mismo, Diego prefiere irse para siempre, idea que el primero no soporta y que le lleva a una huida desesperada con la moto que termina en accidente mortal. Esta circunstancia proporciona a la mujer y al amante del marido una aproximación empática, donde comparten sentimientos y experiencias que ambos sintieron respecto a Alberto, con lo que finaliza la cinta.

## **CRISIS TRANSFORMADORAS**

Algunas crisis, incluidas las causadas por infidelidades, pueden ser la ocasión para que una pareja se reconstruya sobre las bases de una relación purificada de sus defectos de origen y de sus vicios estructurales. Pero eso no sucede sin un proceso individual de cada uno de sus componentes y un acercamiento sincero, comprensivo y aceptante de ambos (Villegas y Mallor, 2010)

*El velo pintado* (2006), película americana, dirigida por John Curran, e interpretada por Edward Norton, Naomi Watts, Liev Schreiber, Toby Jones, Diana Rigg, Anthony Wong Chau-Sang. Producida por Warner Independent Pictures.

Aunque ambientada en la Inglaterra colonial de entreguerras (principios del siglo XX), su acción transcurre mayormente en el interior de la China rural. Este film, basado en la novela homónima de Somerset Maugham, nos descubre la vida interna de una pareja formada por Kitty Garstin, una hermosa joven londinense de familia acomodada, que debido a la presión social y familiar, se casa con un joven

médico bacteriólogo, inteligente, educado y moralmente intachable, Walter Fane, al que apenas conoce y del que no está enamorada, por temor a quedarse, a sus veinticinco años, soltera y a que su hermana pequeña le pase por delante, casándose antes que ella.

Después de la boda, se trasladan a Shangai (Hong Kong en la novela), donde Kitty se enamora de Charlie Townsend, vicecónsul americano, apuesto y frívolo miembro de la colonia extranjera, con quien será infiel a su marido. Descubiertas sus relaciones adúlteras, y traicionada por Charlie, Kitty se verá obligada a seguir a su marido, bajo la amenaza del oprobio y de un divorcio escandaloso, a una zona interior de China afectada por el cólera. El contacto con la muerte y con una realidad dura y penosa hará de ella una persona nueva.

Más allá de las concordancias o discordancias con la novela, lo que nos interesa es la historia narrada en la película, puesto que de cine estamos hablando. Ambientada en los bellos paisajes de Mei-tan-fu en el valle del Guangxi, la naturaleza, el silencio, la incomunicación, el dolor, el conflicto social, el choque cultural, la enfermedad y la muerte constituyen el marco donde los personajes, tanto individualmente, como en cuanto pareja, van a sufrir una transformación.

Kitty experimentará un cambio personal profundo, después de admitir el desengaño de sus amoríos adúlteros, constatar la inutilidad y vacío de una vida volcada en la expectativa de la felicidad externa, basada en los juegos fatuos de la diversión y el flirteo, el reconocimiento de su incapacidad para gestionar la propia vida, la aceptación de una maternidad inesperada, la aproximación al mundo desprendido y espiritual de las monjas del orfanato, donde colaborará como profesora de música. Éste será el camino que le acercará a Walter. Finalmente tendrán un mundo que compartir, el del cuidado de los demás.

Walter por su parte, tendrá que aprender a superar su resentimiento, renunciando a la venganza, a perdonar y amar a su mujer de una forma generosa y empática, aceptando incluso una paternidad que no es suya, a comunicarse y abrir sus sentimientos, a transformar en algo operativo sus investigaciones de laboratorio, de modo que pueda beneficiarse la población local, la gran víctima de la epidemia de cólera que se ha desatado por la contaminación de las aguas, a la que él terminará también sucumbiendo.

La implicación social, el compromiso con el cuidado de los demás, será el elemento en común que llevará la pareja a salir del solipsismo romántico por parte de Kitty y del autismo científico, por el lado de Walter, hasta encontrarse en un espacio compartido en el que podrán reconocerse, admirarse y cuidarse mutuamente. Y eso es amor, como subraya uno de los últimos diálogos entre Kitty y la superiora del orfanato.

Al despertarse por la mañana, Kitty (K) se da cuenta que Walter ya se ha ido a trabajar al campamento de refugiados. Dirigiéndose a la madre superiora (S) la interpela de este modo:

K. *¿Por qué no me ha despertado?*

S. *Se ha marchado muy temprano y usted necesitaba descansar*

K. *¿Dónde está el campo de refugiados?*

S. *A las afueras de la ciudad. El Dr. Fane me dijo que él quería que usted se fuera de aquí. Y usted no quiso*

K. *No podía abandonarlas.*

S. *Se lo agradecemos hija mía, pero usted tampoco quería dejarle a él.*

K. *Ese es mi deber.*

S. *Su único deber es lavarse las manos cuando estén sucias... Yo me enamoré a los 17 años de mi Dios. Una niña tonta, con ideas románticas acerca de la vida religiosa. Pero mi amor era pasional... Con los años mis sentimientos han cambiado. Él me ha decepcionado e ignorado. Y ahora tenemos una relación de pacífica indiferencia. Como un viejo matrimonio que se sientan juntos en el sofá, pero rara vez se hablan... Él sabe que nunca le abandonaré. Ese es mi deber. **Pero cuando el amor y el deber son uno, hay gracia en tu interior.***

La película puede prestarse a una lectura para la terapia de pareja desde múltiples perspectivas:

- a) la de sus *orígenes*, viciados por las presiones familiares y de clase social en un contexto donde la mujer debía casarse para adquirir su independencia y tener un lugar en la sociedad. Un matrimonio arreglado por los padres para hacer sentar cabeza a su hija mayor de veinticinco años, antes que su hermana menor le pase por delante en el matrimonio.
- b) la de la *complementariedad deficitaria y asimetría en la relación*:
  - Una falta de recursos funcionales y personales *por parte de ella*, que la llevarán a entregarse a los hombres para que la tomen a su cargo. Una de las pocas frases lapidarias de su madre al inicio de la película es “¿Cuánto tiempo esperas que tu padre siga manteniéndote?”. Más adelante, cuando presa del aburrimiento y la desesperación en Meitan-fu pretende enviar una carta a Charlie, para que éste acuda en su auxilio llenando de sentido su vida, termina por retirarla del correo, al saber que él es un mujeriego que se entretiene con amantes que considera de segunda categoría, pero que nunca dejará su esposa con riesgo de perder su status.
  - Una falta de expresión emocional, rayana en la alexitimia, *por parte de él*, que le lleva a la incomunicación y a la insensibilidad más cruel, como forma de castigar a Kitty por su falta de correspondencia amorosa e infidelidad conyugal. Lo que decanta la balanza totalmente *asimétrica* del lado del médico, reforzada no sólo por motivos personales y profesionales, sino por la presión de las circunstancias y urgencias ambientales, dando origen a una posición de dominio

absoluto por su parte sobre las decisiones de la pareja.

- c) La del *papel de la comunicación*. La cinta está saturada de largos silencios, miradas esquivas, ausencia de contacto físico, expresión de dos mundos incomunicados que se desconocen y se desprecian mutuamente. Siendo particularmente insoportable para ella esta situación buscará formas transgresoras o autodestructivas de expresarse. En las pocas escenas en las que se produce una solicitud de comunicación explícita y directa la insinceridad y orgullo de ella y la funcionalidad y cinismo de él, terminarán por dejar en nada cualquier intento.
- d) La superación e integración del episodio de *infidelidad*. En el devenir de una relación de pareja los episodios de infidelidad constituyen puntos extremadamente críticos que pueden desembocar en la disolución, estancamiento o reconstrucción de la pareja (Villegas y Mallor, 2010). Para que esta última opción sea posible se requiere el cumplimiento de tres condiciones, como mínimo: 1) la aceptación o reconocimiento de los hechos en todo su calado cuantitativo y cualitativo y de los sentimientos suscitados en cada uno; 2) la comprensión contextual y personal de lo acaecido en cuanto al momento evolutivo de la relación y del proceso personal de cada uno de los miembros; 3) el perdón sincero de la parte ofendida como correspondencia a la voluntad reconciliadora de la ofensora, sobre la base de la contrición sincera y el aprendizaje transformativo de sí mismo.
- e) La de la función de *Agape*, como puente que posibilita finalmente la comunicación entre ambos y la eclosión de los sentimientos de generosidad y reconocimiento, de donde surgirá la voluntad de conocerse mutuamente y de compartir un mismo proyecto (*Philia*), e incluso dará a luz un deseo *erótico* que nunca antes se había manifestado. Su verdadera unión amorosa se producirá prácticamente ya en el lecho de muerte, que sellará un compromiso más allá de las circunstancias, cuando más tarde ella esté de vuelta en Inglaterra con su hijo de cinco años.

## RUPTURA Y SEPARACIÓN

Aunque el tema de las relaciones de pareja es casi omnipresente de una u otra forma en el universo de la filmografía, como también el de sus problemáticas o crisis, no es tan frecuente el de la ruptura o separación como tema central del relato cinematográfico, como sucede en "Kramer contra Kramer".

*Kramer contra Kramer* (1979). Película americana, dirigida por Robert Benton, protagonizada por Dustin Hoffman, Meryl Streep, Jane Alexander. Producida por Columbia Pictures

En el momento de su estreno, al igual que en el de la aparición de la novela homónima de Avery Corman en la que se basa, "Kramer contra Kramer" (1977)

supuso un doble alegato respecto al derecho y, con frecuencia, necesidad de la mujer de realizarse social y personalmente más allá de la función maternal, así como una reivindicación del papel del padre como cuidador y detentor de legítimos derechos sobre la educación de los hijos. Esa difícil combinación de derechos y necesidades se ponía más en evidencia en momentos de conflicto en la pareja que pudieran llevar a su separación.

Aunque relativamente normalizada esta problemática con el paso del tiempo en nuestra sociedad occidental (libre acceso de la mujer al mercado laboral, paternidad compartida, etc.) no deja de tener actualidad el tema de las repercusiones sobre los hijos y en la dinámica relacional subsiguiente entre los padres, ahora expareja.

El argumento es simple a primera vista, pero más complejo cuando uno se sumerge en la trama. Todo empieza en la novela cuando Ted Kramer conoce a su futura esposa Joanna. Se casan y al poco tiempo de conocerse, conciben a un tierno y hermoso bebé llamado Billy. El personaje central, Ted (Dustin Hoffman), es un publicista con indiscutible éxito profesional y un buen proveedor de las necesidades materiales de la familia que jamás cuestionó cómo su mujer le resolvía los pequeños pero imprescindibles detalles cotidianos, sin los cuales no es factible la vida familiar ni la posibilidad de dedicarse de tiempo completo a su realización personal.

El principal conflicto entre este joven matrimonio, es el contraste existente en sus estilos de vida. Por una parte, Ted no conoce ni está dispuesto a reconocer que su esposa necesita sentirse útil y realizarse como profesional. Existe afecto entre ellos pero la vida se ha tornado imposible para Joanna, que se ha convertido en testigo mudo de los éxitos del esposo, perdiendo sus posibilidades de desarrollo personal. Sin embargo, Joanna no sabe comunicar efectivamente sus necesidades y presenta cierta inestabilidad emocional.

Y es así, como Ted Kramer, después de haber logrado un triunfo profesional anhelado de por vida: obtener la mejor cuenta publicitaria de la agencia, llega a casa con el deseo de celebrarlo. Su mujer, Joanna sin embargo, está esperándole para decirle que los abandona. Las palabras que Ted usa más adelante para dar explicaciones a su hijo sobre el motivo del abandono de Joanna reflejan la naturaleza del problema relacional que los ha llevado a la separación:

*- Y la razón de que mamá se fue de casa no tiene nada que ver contigo (...)  
La razón es que durante mucho tiempo yo intenté convertirla en otra clase de persona, en la clase de mujer, de esposa, que yo creía que debía ser, y sencillamente no era así; pero ahora que lo pienso, creo que siempre quiso hacerme feliz... y al no conseguirlo intentó explicármelo, pero yo no la escuchaba porque estaba muy ocupado, estaba muy distraído pensando en mí mismo y creía que si yo era feliz, ella también era feliz... pero en el fondo estaba muy triste. Mamá no se fue antes sólo porque te quiere mucho y si no se quedó contigo más tiempo es porque no podía soportarme a mí...*

A partir de ese momento Ted se ve en la necesidad de luchar solo, para brindarle a su hijo de 5 años los cuidados que necesita. La película lo muestra en este doble proceso, donde por una parte el éxito profesional se le desmorona llegando incluso a perder el empleo al no poder cumplir con las expectativas y exigencias de su jefe; y, por otro lado, descubriéndose a sí mismo en su dimensión de padre. Al principio, se puede observar a un Ted patoso que no sabe ni romper un huevo para el desayuno diario. Pero poco a poco, logra un encuentro con éste descubre la ternura y se da cuenta, que daría su vida por el pequeño si fuese necesario.

Probablemente el mayor acierto de "Kramer contra Kramer", es mostrar el lado emocional del hombre, que descubre en los cuidados cotidianos de Billy no solo la responsabilidad; sino el agrado de compartir con él su vida, disfrutar de dar una vuelta en bicicleta, comer pizza después de un paseo por el parque, celebrar sus éxitos escolares, sufrir la angustia y el dolor de una caída y sobre todo enlazar su vida con su hijo de forma permanente, de modo que venzan obstáculos, salgan adelante y sobre todo sean felices, los dos.

La verdadera crisis ocurre cuando Joanna decide regresar y reclamar su derecho de madre, tratando de recuperar a su hijo. Entonces Ted inicia una lucha jurídica, pues se ha dado cuenta, que sin Billy, su vida no tiene sentido. El juicio es designado como "Kramer contra Kramer" y de ahí la razón del título del libro y de la película. A partir de la intervención de los abogados la dinámica se va envenenando y volviendo nauseabunda hasta que los propios exesposos se retractan de ella y de la sentencia resultante y negocian directamente sus pactos.

"Kramer contra Kramer" presenta un drama, cuyos personajes no son buenos ni malos, sino seres humanos de carne y hueso; que muestra lo doloroso que puede ser el proceso de un divorcio, el difícil equilibrio respecto a los derechos entre hombres y mujeres, la lucha por la custodia de un niño y el impacto emocional que tiene sobre ellos.

## **CONSIDERACIONES FINALES**

Terminamos este artículo con las mismas palabras con las que concluimos nuestro trabajo anterior sobre los recursos analógicos en psicoterapia (Villegas y Mallor, 2011), a propósito del cine. La selección de títulos cinematográficos que hemos presentado en este artículo se halla voluntariamente circunscrita a los objetivos del mismo. Queríamos destacar algunos que pudieran cumplir la función de representar de forma clara y didáctica los conceptos básicos, relativos a la problemática de pareja, de acuerdo con los conceptos desarrollados en otra parte (Villegas y Mallor, 2010). Evidentemente "no están todos los que son", aunque esperemos que "sean todos los que están". Los hemos escogido con la finalidad de facilitar a terapeutas y pacientes la comprensión y aplicación del modelo, en el supuesto que lo tomemos como referente para el trabajo terapéutico.

Muchas de las películas que hemos escogido para ilustrar determinados

aspectos, seguramente habrían servido para ilustrar otros tantos: por eso hemos incluido una tabla con los posibles campos de aplicación de cada uno de los filmes reseñados (Figura 3).

<b>Figura 3</b>	ROMANTICISMO	EROS	PHILIA	AGAPE	SIMETRIA	ASIMETRIA	COMPLEMENTARIA	DEFICITARIA	PERIODO INICIAL	PERIODO MEDIO	PERIODO FINAL	CRISIS	SUPERACION	RUPтура	TRAICTION ENGAÑO	COMUNICACION	INCOMUNICACION
<b>PELÍCULAS</b>																	
1. Amour				*	*	*	*	*			*	*	*			*	*
2. Antes del amanecer	*	*							*							*	
3. Antes del atardecer	*	*				*	*	*	*							*	
4. Antes del anochecer			*	*		*		*		*		*				*	
5. Blue Valentine						*		*	*	*		*		*			*
6. Closer								*	*	*		*	*	*	*		*
7. Días de vino y rosas	*	*			*	*	*	*	*	*		*	*	*		*	
8. El imperio de los sentidos		*				*		*	*			*				*	
9. El velo pintado.	*	*	*	*		*		*	*	*		*	*		*	*	*
10. Kramer contra Kramer					*			*		*		*		*			*
11. La gata sobre el tejado de zinc						*		*	*	*		*			*		*
12. La mejor oferta	*	*	*	*		*		*	*			*		*	*		*
13. La segunda piel					*				*	*		*	*	*	*		*
14. La vida secreta de las			*	*		*		*	*								*
15. Maridos y mujeres									*	*		*	*	*			*
16. Nueve semanas y media		*				*		*	*			*	*	*			*
17. Quién teme a Virginia Wolf					*			*	*	*		*	*	*		*	*
18. Revolutionary Road						*		*	*	*		*	*	*			*
19. Saraband						*		*		*	*	*	*	*		*	*
20. Secretos de un matrimonio					*			*	*	*		*	*	*	*	*	*
21. Te doy mis ojos		*				*		*	*	*		*	*	*			*
22. Viaggio in Italia						*		*	*	*		*	*	*			*



Ante la imposibilidad de hacer una referencia exhaustiva a todo el repertorio cinematográfico y sus posibles aplicaciones terapéuticas en el trabajo con parejas nos hemos limitado aquí a referirnos a un determinado número de películas, como muestra meramente ilustrativa. La lectura o interpretación que de ellas hacemos, así como las indicaciones aplicativas que les acompañan tampoco son excluyentes, ni prescriptivas, puesto que la casuística es prácticamente inagotable; deben, si acaso, tomarse como sugerencias ejemplares de otras infinitas aplicaciones.

---

*En este artículo se repasan una serie de películas cuyo único tema en común son las relaciones de pareja con la finalidad que puedan servir de apoyo para desarrollar ciertos temas en el trabajo en terapia de pareja. De este modo se consideran los aspectos estructurales y evolutivos que dan lugar a distintos avatares por los que puede atravesar durante su periplo vital las relaciones de pareja, ilustrados a través de diversas películas.*

Palabras clave: *terapia de pareja, simetría, complementariedad, ciclo evolutivo, desarrollo moral, crisis y rupturas en la pareja*

## **Referencias bibliográficas**

- Lameiras, M. Carrera, V. Rodríguez, Y. (2012). Pensar el cine: “Nueve semanas y media”. *InterseXiones*, 3: 155-187.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Mallor, P. (2006). Relaciones de dependencia: ¿cómo llenar un vacío existencial?, *Revista de Psicoterapia*, 68, 65-88.
- Palau, M. (2003). Luz de Gas: historia de un secuestro emocional. *Revista de Psicoterapia*, 54/55, 103-121.
- Riso, W. (2008). *Amar o depender*. Barcelona: Planeta
- Villegas, M. (2011). *El error de Prometeo. Psico(pato)logía del desarrollo moral*. Barcelona: Herder.
- Villegas, M. (2013). *Prometeo en el diván. Psicoterapia del desarrollo moral*. Barcelona: Herder.
- Villegas, M. y Mallor, P. (2010). Consideraciones sobre la terapia de pareja: a propósito de un caso. *Revista de Psicoterapia*, 81, 37-106.
- Villegas, M. y Mallor, P. (2011). Recursos analógicos en psicoterapia (II): el cine. *Revista de Psicoterapia*, 86/87, 21-56.
- Villegas, M. y Mallor, P. (2012). Las modalidades del narcisismo. *Revista de Psicoterapia*, 89, 59 - 108.