

- VILLADA, Rojo (2003): "Producción periodística y nuevas tecnologías. Estrategias para la prensa ante la convergencia mediática". Sevilla: Comunicación social, Ediciones y publicaciones
- VISCARDI, Ricardo. (2004). *La comunicación: componente estructural de la diversidad cultural*. Redes. com. Revista de estudios para el desarrollo social de la comunicación. Núm. 2, 35-43.

CAPÍTULO 3.- CINE Y DISCAPACIDAD: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DEL OTRO. UN CASO DE ESTUDIO: LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS (ISABEL COIXET, 2005)

**Beatriz Herrero Jiménez⁵
Mónica Tovar⁶**

Universidad Complutense de Madrid

1.- INTRODUCCIÓN

La discapacidad ha estado presente en el mundo cinematográfico desde sus orígenes. Sin embargo, esto no ha conllevado la elaboración de una Historia propia para este tipo de cine como, por ejemplo, sí la han tenido cinematografías de determinados países o, incluso, géneros como el musical, el *noir* o el de terror, entre otros. Así, lo más destacado de la producción que tiene a las personas con disfunciones como integrantes de sus argumentos, son dos aspectos: su denominación y los rasgos atribuidos a esos personajes.

⁵ Es licenciada en Periodismo y en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente es estudiante de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, donde obtuvo la suficiencia investigadora con el estudio "El melodrama en disputa: identidad, representación y género en *Mi vida sin mí* de Isabel Coixet". Miembro del Seminario Interuniversitario de Investigación sobre Género, Estética y Comunicación Audiovisual, desarrolla sus investigaciones centrándose en la construcción de identidades marginales en la convergencia entre el género cinematográfico y el sistema sexo/género, así como en la ideología política implicada en todo texto audiovisual.

⁶ Es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid. Estudiante de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, su interés investigador se centra en la música filmica. Miembro del Seminario Interuniversitario de Investigación sobre Género, Estética y Comunicación Audiovisual, actualmente se encuentra redactando su proyecto para obtener la suficiencia investigadora y que tiene como objeto de estudio a la música de la película *Los abrazos rotos* de Pedro Almodóvar.

En el primer caso, además del concepto genérico de Cine de la Discapacidad, se emplea otro que es el de Cine del Aislamiento y que apela a esa separación o distinción a la que son sometidas las personas discapacitadas. Martín F. Norden señala en su libro *El cine del aislamiento. El discapacitado en la historia del cine* que esa actitud es producto de las necesidades que tiene la sociedad validista en la que nos encontramos y que encuentra en la represión y explotación de una minoría discapacitada una de sus características esenciales. Al mismo tiempo, esta división entre los unos y los otros ha encontrado su igual en la enunciación de lo normal frente a lo diferente, considerado esto último como aquello que escapa de lo habitual o lo representativo.

El segundo caso es el que, realmente, nos preocupa y el que justifica este artículo. La importancia que ha tenido la producción cinematográfica en la creación del imaginario social no ha sido menor para el caso de las personas con limitaciones que se han visto relacionadas con una serie de atributos que no siempre han coincidido con la realidad y que, sin embargo, se han entendido como fieles reflejos de las mismas por una gran parte de los espectadores. De este modo, en las siguientes líneas profundizamos en la evolución que estas representaciones han sufrido a lo largo de la Historia del Cine y realizamos el análisis de la película española *La vida secreta de las palabras* de Isabel Coixet (2005) que trata el tema de la disfunción de una manera diferente a la habitual.

2.- LA DISCAPACIDAD EN EL CINE: UN RECORRIDO HISTÓRICO

El Cine del Aislamiento nació en 1898 de la mano de Thomas Alva Edison quien, tan sólo tres años después del surgimiento del séptimo arte, presentó a un discapacitado en su película *El falso mendigo*; si bien, se trataba de una disfunción falsa. Esta, que se considera una de las princi-

pales señas de identidad del Cine de la Discapacidad del período silente (1895-1927), compartió protagonismo con otras características que contribuyeron al afianzamiento y definición de este tipo o corriente: las películas mostraban a personajes con deformidades en la espalda y toda persona con algún tipo de limitación era calificada como malvada, así como dependiente de los demás; al mismo tiempo y, en algunos casos, se defendía la posibilidad de su curación. Todo llevaba, así, a la anulación de esas personas que, por algún motivo, habían sido “castigadas” y eran diferentes a lo “normal”.

La etapa sonora, por su parte, ha vivido y sigue viviendo la evolución del Cine de la Discapacidad. Hasta la actualidad se han diferenciado seis etapas –correlativas a las décadas– que no sólo han contribuido al asentamiento de algunos de los modelos citados anteriormente, si no que también han sido testigos del nacimiento de otros que, generalmente, han tenido su origen en los contextos histórico, social y cultural en los que surgen. Grosso modo, resaltamos algunos de estos aspectos como que será durante los primeros años del sonoro cuando se asocie a la discapacidad con el cine de terror –gracias, sobre todo, a la película *La novia de Frankenstein* de James Whale (1935) –; que la figura del soldado de guerra mutilado surge ya con la I Guerra Mundial o que fue a partir de 1960 cuando los medios de comunicación comenzaron a mirar y a presentar de otra manera a los discapacitados, siendo en la década siguiente cuando se les empieza a mostrar como personas alegres, con atractivo, inteligentes y con voluntad. Igualmente, fue en esta cuarta etapa cuando el estereotipo del soldado se modificó en base al conflicto bélico más reciente –la Guerra de Vietnam–; además de la aparición de las temáticas de las personas con disfunción deportistas y la realización de varios títulos en los que se miraba de forma crítica y satírica a algunos de los modelos precedentes.

Finalmente, las últimas décadas han supuesto la aplicación de un nuevo tratamiento que, en muchos casos, va de la mano del llamado Cine Social y que ha quedado sujeto a una gran diversidad de producciones realizadas tanto en países tradicionalmente cinematográficos como en los emergentes —en Europa del Este y Asia—

3.- ESTEREOTIPOS: LA MIRADA DEL CINE SOBRE LOS DISCAPACITADOS

La creación de estereotipos es algo habitual en el universo filmico. Las consecuencias de esta práctica no son sólo que, gracias a unas características, podamos calificar a un personaje de una manera concreta —la animadora famosa del instituto, el rebelde, el homosexual, etc. —, si no que se crea una relación “sujeto-atributos” prácticamente imposible de disolver que, como ya hemos señalado, es bastante peligrosa en el caso de los modelos de los discapacitados.

Aunque el Cine del Aislamiento está habitado por personas con disfunciones de diversos tipos y ocasionadas por muy diferentes motivos, se identifican una serie de modelos que, por lo general, son los que se han mantenido durante más tiempo o, en otros casos, los que han estado presentes en un mayor número de producciones. La enumeración que ofrecemos en los siguientes párrafos se ha realizado a partir de la clasificación realizada por Olga María Alegre de la Rosa.

Mendigos con lesiones falsas: primer estereotipo del cine de esta temática. También objeto de burla, se recuperó en la década de los 60. *El cochecito* de Marco Ferreri (1960) es una muestra de ello.

Discapacitados reales tratados como desechos, devueltos, aislados: figura que nació en 1908 con la película *El hombre de una pierna*, dirigida por Siegfried Sassoon, y que

ha seguido apareciendo durante todas las décadas posteriores. Un retrato más actual de este modelo aparece en *Cowboy de medianoche* (John Schelsing, 1969).

Discapacitados malvados, violentos, vengativos: nacido en la década de los 20, este caso comparte con el anterior una presencia prácticamente constante a lo largo de toda la Historia del cine. Se trata de una denominación genérica, ya que, dentro de este grupo se encuentran otros modelos como el del personaje con la columna deformada y que encuentra una de sus primeras incursiones en la película *El mago* (Paul Wegener, 1926). Ligadas a este modelo están, también, todas las versiones que se han hecho de *El fantasma de la ópera* —la primera, dirigida por Rupert Julian, se estrenó en 1925— y que, aún adaptándose a las características del momento en que se han realizado, han mantenido la identificación del fantasma con la maldad, la violencia y la venganza, además de diferenciarlo notablemente de los demás.

Discapacitados monstruosos: la asociación de la discapacidad con el género de terror comenzó con la película que acabamos de señalar. Esto nos revela otra de las claves del estudio de los estereotipos con algún tipo de disfunción y es que lo más habitual es que un mismo personaje englobe características de diferentes modelos.

Quizás el ejemplo más representativo de este caso lo constituya el largometraje *La parada de los monstruos* (Tod Browning, 1932) que, además de introducir por primera vez a los discapacitados en el mundo circense, se convirtió en el medio por el que el director planteó su visión de estas personas: los desfigurados poseen un gran caos interno y el sufrimiento surgido de las discapacidades que padecen les lleva a actuar de manera peligrosa para y ante los demás. Igualmente, este título destaca en la Historia del Cine del Aislamiento porque, por primera vez, las personas con disfunciones —se

trataba de casos reales y no de actores—, aún habiendo actuando de manera vengativa, no recibían castigo alguno. Sin embargo, esto no evitó que en los spots publicitarios fueran definidos como “criaturas del abismo” o “macabras bromas de la naturaleza”.

La dulce inocente y el sabio santo: son dos modelos fuertemente establecidos por las cuestiones de género y que, por tanto, se diferencian de los anteriores que son estereotipos “neutros” -las características son aplicables tanto al hombre como a la mujer-. Nacido en los años 20, encuentra uno de sus primeros ejemplos en el título de David W. Griffith *Las dos huérfanas* (1921); cinta que demuestra, también, cómo los gestos y el texto escrito transmitían la información al no incluir la imagen sonido alguno.

Discapacidad invisible: este estereotipo se encuentra presente, exclusivamente, en las películas de animación. *Blancanieves y los siete enanitos* (Disney, 1938), *Peter Pan* (Disney, 1953) o *El cisne mudito* (Richard Rich y Terry L. Noss, 2001) han presentado a este tipo de modelo que se amolda al público infantil al que están dirigidas sus historias.

Superestrellas: uno de los modelos más recientes, ya que, nació en 1942. Se trata de personajes que sufren algún tipo de discapacidad, pero, que logran sobreponerse a ellas convirtiéndose en ciudadanos ejemplares. *Nacido el cuatro de julio* (Oliver Stone, 1989) retrata este caso bajo la mirada de un soldado que se queda en silla de ruedas.

Cómico desventurado: el octavo caso es aún más contemporáneo que el anterior, ya que, surge en la década de los 70. Aunque existen varios ejemplos, cabe destacarse que, por lo general, se ha tratado de personajes que también incluían los rasgos propios del vengador obsesivo. De esta combinación surge una visión en la que se mezclan lo cómico y lo patético

y que es apreciable en producciones como la francesa *Cyrano de Bergerac* (Jean Paul Rappeneau, 1990), donde el protagonista, además de ser conocido por sus habilidades literarias, también lo es por su nariz de grandes dimensiones.

Sátiras de los viejos modelos: como indicamos en las primeras líneas, se trata de un modelo concreto de la década de los 70 y asociado, principalmente, al director Mel Brooks. Entre sus largometrajes destacamos a *El jovencito Frankenstein* (1974) donde el personaje del ayudante presenta una columna dañada y otras disfunciones, pero, que han sido llevadas hasta el extremo con el objetivo de producir risa bajo esa crítica soterrada a los primeros modelos cinematográficos y, al mismo tiempo, a esa exageración y modificación de los rasgos reales de las personas con limitaciones.

Discapacitados como “gente con una discapacidad”: es el que se aproxima más a la realidad al no quedar supeditado a componentes de carácter negativo. Surgido a finales de los 60, este estereotipo aparece en la mayoría de las películas actuales de esta temática.

Además de la pluralidad de modelos, en las cintas que tratan el tema de la discapacidad también se pueden identificar diferentes tratamientos que, en cierta manera, han determinado la percepción de esta realidad. De este modo, diferenciamos tres grandes enfoques: el moderado, presente en títulos como *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994); el que enfatiza la fibra sensible y que aparece en películas como *Hijos de un dios menor* (Randa Haines, 1986), protagonizada por una sordomuda o *El aceite de la vida* (George Miller, 1992), donde un niño padece una extraña enfermedad; y el que ofrece una mirada más positiva. Imperante en la producción contemporánea, se aprecia en *Mi pie izquierdo* (Jim Sheridan, 1989), película destacada de la Historia de este cine, ya que, consiguió un gran éxito a pesar de no ser norteamericana -y, consecuentemente,

estar alejada de las características de ese tipo de cinematografía- y porque presentaba una enfermedad hasta entonces poco tratada: la parálisis cerebral. Y todo bajo el género del biopic.

4.- CONCLUSIONES

Después de estudiar el Cine del Aislamiento, hemos llegado a una serie de conclusiones que, creemos, deben ser tenidas en cuenta de cara a futuras investigaciones. La primera es que existe un vacío bibliográfico notable y que es más que acentuado en el caso del cine nacional. Los autores españoles recurren a la cinematografía de los Estados Unidos para abordar esta temática y apenas hablan de los títulos que se han producido en nuestro país en los últimos años como son los casos de *Planta cuarta* (Antonio Mercero, 2003) o *El truco del manco* (Santiago Zannou, 2008).

Frente a este vacío destaca la inclusión de nuevas discapacidades en los guiones. Las sensoriales, motóricas, mentales y los trastornos de todo tipo están dejando paso a otras como el Alzheimer, enfermedad que calificamos como representativa del Cine del Aislamiento actual, ya que, aparece en películas de diversas nacionalidades.

Junto a estas dos consideraciones encontramos el problema de la definición del concepto “discapacidad” y los relacionados con él. La diversidad de acepciones ocasiona que sus límites sean difusos por lo que se engloba dentro de una misma temática a películas que no tratan discapacidades según algunas definiciones o a la inversa. Además, una serie de atributos se ha definido como calificativos de toda persona con alguna disfunción sin tener en cuenta que, por lo general, cada caso presenta unos parámetros y unas características propios. Es decir, se identifica al discapacitado con unos rasgos que no siempre coinciden con la realidad al integrar en su persona cualidades que, bajo ninguna situación o circunstancia, llegaría a tener.

Por tanto, defendemos que es necesario un cambio en el Cine del Aislamiento; sobre todo, en lo relativo a las representaciones: las discapacidades han de ser mostradas como tales y no bajo el tratamiento de lo sensible y emocional; las propias personas con limitaciones pueden interpretar los papeles que les representan, ya que ellos son parte de la realidad representada y no necesitan que otros actúen por ellos; debe mantenerse el proceso de modificación y eliminación de algunos de los estereotipos que han distorsionado la figura de los discapacitados, así como los calificativos de dependientes, malvados o excluidos que se les han atribuido a lo largo de la Historia; y, sobre todo, debe lucharse por su integración en la cotidianidad social; ya que, como defiende Olga María Alegre (2003:36), “lo normal es la diversidad, lo normal es la heterogeneidad. Lo realmente anormal es la homogeneidad”.

5.- CASO PRÁCTICO: LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS (ISABEL COIXET, 2005)

Dentro del cine español contemporáneo se han producido varias cintas que presentan personajes con diversos tipos de disfunciones físicas o psíquicas y que retratan pormenorizadamente la cotidianidad de sus vidas y de las dificultades a las que se enfrentan. Lo que hace radicalmente distinta y, por ello interesante, a *La vida secreta de las palabras* (Isabel Coixet, 2005), es su estructura narrativa diferenciada en tres estadios evolutivos a través de los que no sólo se saca a la luz los discursos que habitualmente constriñen a algunos seres humanos en la categoría de ‘Otro’, sino que presenta la necesidad de introducir las nociones de correlatividad y reconocimiento como la base de políticas renovadoras y progresistas.

La película de la directora catalana narra la historia de una mujer joven, Hanna, que se ve obligada por su jefe –debido a las presiones sindicales– a tomarse unas vacaciones que no ha querido en varios años. Incapaz de soportar tener tiempo

para pensar se ofrece a cuidar de un hombre americano, Josef, que está postrado en una cama de una plataforma petrolífera del mar del Norte, inmóvil y ciego temporalmente por las quemaduras que ha sufrido en un incendio. La plataforma petrolífera se convierte en un lugar de experimentación para Hanna, donde conoce a varios hombres que comparten con ella la necesidad de 'que les dejen en paz'. Con el paso del tiempo le revelará a Josef su experiencia en la guerra de los Balcanes, su lugar de origen, cuyas consecuencias fueron una deficiencia auditiva y unas cicatrices más allá del nivel físico.

Tras unos primeros segundos de metraje en los que se muestra el incendio de la plataforma petrolífera, Isabel Coixet introduce a su protagonista femenina. El lugar de presentación de Hanna es su trabajo, una fábrica textil en Belfast, donde no comparte ninguna relación con sus compañeros. Las primeras imágenes atestiguan un aislamiento que la escena al completo se encarga de formalizar. No habla con nadie en el vestuario, durante el tiempo de trabajo ni en la hora de la comida, momento en el que se sienta sola en una mesa, rodeada de compañeros que, en otras mesas, prácticamente ni la miran. El aislamiento parece constituido a partir de un detalle principal: a la entrada de la fábrica todos excepto ella han cogido protectores para sus oídos; ella trabaja sin ellos. Tras la comida, mientras todos regresan al trabajo y la cámara sigue ligeramente a Hanna, la pista de audio prácticamente enmudece y tan sólo un tenue murmullo se oye de fondo. Otro de los trabajadores se dirige en ese momento a Hanna. El objetivo de la cámara se cierra en un primerísimo primer plano sobre su oreja para percibir como la protagonista manipula un audífono. El sonido vuelve entonces a la cinta y a la vida de Hanna para que escuche cómo es llamada desde la megafonía de la fábrica.

En otra escena que se produce ya en la plataforma petrolífera, Josef le pide a Hanna que le de algo de información sobre sí misma. Hanna es escueta cuando contesta:

- Soy sorda, llevo un aparato para oír, cuando no quiero escuchar algo lo desconecto, entonces no oigo casi nada
- ¿Es de nacimiento?
- No
- ¿Puedo preguntarle como se quedó sorda?
- No, no puede.⁷

Teniendo en cuenta estas dos escenas, que suponen tanto la definición de Hanna por la directora como, en realidad, por el personaje mismo –ya que, además de que le gusta comer arroz, pollo y manzana es la primera explicación que da sobre quién es ella–podría llegar decirse en un primer análisis que la identidad de Hanna está configurada entorno a su disfunción auditiva. Sin embargo esto no sería más que un razonamiento precipitado y superficial, que estaría obviando el resto de tecnologías sociales que, en la terminología de Teresa de *Lauretis en Technologies of Gender* (1987), construyen al sujeto y que la cineasta catalana se esfuerza por presentar.

La construcción de la identidad del personaje protagonista de Coixet se produce ininterrumpidamente a lo largo de toda la cinta en la que terminamos por descubrir que el aislamiento en el que ha vivido Hanna no se produce únicamente por su discapacidad. Éste se debe también a su estatus de inmigrante, a haber sido víctima de torturas en la Guerra de los Balcanes, y a ser mujer –los últimos segundos de la película sirven para que, finalmente, la voz en *off* que dirige la narración termine por identificarse como la hija que Hanna concibió fruto de las violaciones a las que, por su condición femenina, fue sometida por los soldados de la ONU y de su propio país y que perdió en circunstancias que la cinta no desvela.

⁷ Extraído directamente del Dvd de *La vida secreta de las palabras*. (Cameo: 2005)

Hanna no está únicamente definida, por tanto, en términos de su discapacidad, ni mucho menos dentro de la gama de posibilidades que clásicamente se le ha ofrecido al personaje con alguna disfunción. Partiendo de que el punto de vista con el que el público se identifica es necesariamente con el suyo, algo tampoco muy habitual en el llamado Cine del Aislamiento, Hanna es un personaje tridimensional, construida en la encrucijada de cuatro sistemas ideológicos de poder que se rigen por una lógica binomial y excluyente: ella es lo femenino en el sistema sexo-genérico que opone masculinidad/feminidad, es 'inmigrante' dentro del sistema nacional-étnico, es discapacitada dentro del sistema de la capacitación físico-psíquica y, por último, es la torturada en la binomio torturador/torturada, poder/sumisión.

En la construcción del personaje de Hanna, Coixet parece haber buscado su definición en los términos generales de su otredad, apareciendo, por tanto, como el epítome del 'Otro' dentro del binomio más general Yo/Otro. Y, sin duda, el verdadero logro de Coixet radica en su capacidad para desvelar cómo esta otredad que entendemos como una esencia del ser humano, no es más que una construcción, una disposición cultural o una posición en el discurso que el sistema de poder necesita establecer para asegurar su continuidad. Es en este punto, en el que se hace necesario establecer las tres fases en las que está dividida la película y ver cómo suponen un sistema de evolución de los personajes —que, por otra parte, la existencia de una oca, en la plataforma petrolífera, ya augura y deja constancia de la consciencia de la directora en lo que hace⁸—.

La primera fase de la película puede denominarse como la etapa del aislamiento, en la que Hanna es retratada alejada de relaciones con los demás, aislada en las imágenes y con

⁸ La iconografía clásica asimila el significante cisne, y así la oca, al significado del cambio, la evolución.

un comportamiento prácticamente robótico, deshumanizado —sus movimientos carecen de vida propia y los detalles muestran una ritualización de sus necesidades, como ejemplo, sus comidas siempre iguales—. No obstante ya la cámara de Coixet da muestras de estar utilizando los códigos del aislamiento para desestabilizarlos. En la conversación que mantiene en el coche con Victor, el hombre que la traslada hasta la plataforma petrolífera, y justo después de que él pregunte si habla demasiado rápido para ella, el objetivo se acerca en un primer plano al oído de él —en el que se le ve perfectamente la oreja— y después al oído de ella, cuya oreja está tapada con el pelo. La cámara de Coixet le niega, así, el estatus de objeto de exhibición que tan a menudo les ha sido otorgado a los personajes con discapacidades.

La segunda fase de la película se traslada a una nueva localización: una solitaria plataforma petrolífera en mitad del océano en la que conviven una serie de personajes de distintas nacionalidades a quienes les gusta 'que les dejen en paz', como afirma Dimitri, el ruso. Allí aparecen Simón, el cocinero español, quien cerró un restaurante que funcionaba debido a la presión que le suponía la posibilidad de fracasar; Martin, el oceanógrafo, a quien el actor que le encarna —Daniel Mays— concibió como un niño raro que sufrió acoso escolar en el colegio y ahora sólo le importa la naturaleza, no los humanos⁹, y Liam y Scott quienes, a pesar de estar casados y tener hijos, se han encontrado allí y se han enamorado.

Se trata de hombres que quieren que les dejen en paz, que ha sufrido acoso escolar, que sienten atracción por personas de su mismo sexo y que han abandonado ante la posibilidad de no cumplir las expectativas de la sociedad. Éstas son las

⁹ Información recogida de las declaraciones de Isabel Coixet en los extras de la edición para coleccionista de *La vida secreta de las palabras*. (Cameo: 2009)

circunstancias que construyen el microcosmos de la plataforma petrolífera, que se presenta así como una sociedad nueva, distinta radicalmente, casi oposicionalmente, a aquella de la que llega Hanna. Todos los personajes que habitan este enclave parecen ser, igual que Hanna, ‘otros’ con respecto a la sociedad patriarcal, capitalista y burguesa que les ha rechazado y ellos mismos han rechazado a su vez.

En este nuevo sistema, Hanna adquiere un nuevo estatus y una nueva identidad que se materializa en el nombre que Josef le pone: Cora. Siendo Cora, Hanna empieza a descubrir el placer de comer, a hablar con los hombres que viven allí y a sonreír con las bromas de Josef, quien constituye el otro personaje clave de la película. Inmovilizado en una cama y ciego temporalmente, es el hombre que depende, en estas circunstancias, de Hanna, y entre ellos se va formalizando una relación de complicidad que reside en el reconocimiento de la mutua vulnerabilidad. Es interesante observar cómo Josef es, en su posición originaria, la antítesis de Hanna: es hombre, americano, capacitado, el hombre al que ama la mujer de su mejor amigo, y el héroe que trata de salvar a éste de las llamas a las que él mismo se arroja por la traición de sus dos personas más próximas. Es la figura dominante en el binomio dominio/sumisión. Pero el fuego lo cambia todo y Josef es ahora también un ‘Otro’ vulnerable y dependiente.

Esta desestabilización, aun temporal, en el posicionamiento de dominio de Josef con respecto al sistema debe ser comprendido como una estrategia de Coixet para dar a entender la ausencia de esencias en lo que respecta a la ‘normalidad’, al Yo. En ese mismo sentido se expresa Monique Wittig cuando habla de que “el concepto de diferencia no tiene nada de ontológico” (cfr. Rainer: 1995: 222). Lo diferente, la otredad, ni lo normal y la normalidad, por tanto, pueden entenderse como esencias configuradas prediscursivamente. Más aún, la normalización forma parte de los procedimientos

disciplinarios que aplica el poder –entendido desde la perspectiva de Michel Foucault– y que produce “modelos específicos de subjetividad [a partir] de un proceso de sujeción sostenido en la práctica de las “disciplinas” que organizan el espacio social” (Perez Navarro: 91). Así, es un determinado sistema de poder y un contexto cultural concreto lo que determina aquello que se manifiesta como inteligible y funcional y aquello que él mismo, por sus propios intereses y el mantenimiento del *status quo*, configura como ininteligible, abyecto.

En este contexto distinto, Josef experimenta una vulnerabilidad y un sentido de correlatividad, que en la terminología de Judith Butler se entiende como interdependencia, que le van a llevar a comprender la manera en que los sistemas de poder que rigen fuera de la plataforma petrolífera desprecian a todos aquellos que ellos mismos etiquetan como abyectos. El estatus de discapacitado de Josef, que hereda así algunas de las cualidades del arquetipo del Sabio Santo ciego pero de “gran espiritualidad, capaz de ver las cosas que nadie ve” (Alegre de la Rosa: 2003: 151), la presencia de su compartida vulnerabilidad con Hanna, es lo que lleva a la protagonista a confiar en él y relatarle el horror de la guerra y cómo los soldados de su propio país y de la ONU ejercieron la violencia más deshumanizada sobre su cuerpo arrebatándola el estatus del ‘yo’. Al hacer hincapié en que aquellos que la redujeron a la negatividad hablaban como ella mientras que otros hablaban como él, como Joseph, Hanna deja constancia de cómo el propio lenguaje, los discursos que circulan institucional o extrainstitucionalmente, producen determinados efectos de exclusión, limitan determinadas posibilidades de reconocimiento en favor de otras, distinguen entre formas legítimas e ilegítimas, normalizadas o abyectas, dominantes o subordinadas, inteligibles o inconcebibles, en definitiva, viables o inhabitables, de configuraciones de la subjetividad. El sexo, el género, la raza o la clase social [y así también la capacidad física o psíquica] son sólo algunos de los ejes en

torno a los cuales se estructuran estos dispositivos de marginación, los límites de la legitimidad y del reconocimiento de las identidades posibles y la configuración de sus jerarquías. En cada contexto cultural, las estructuras lingüísticas establecen determinados posicionamientos discursivos como subordinados, a partir de lógicas excluyentes del Otro en sus más diversas formas. (Pérez Navarro: 2008: 156)

En esta segunda etapa, Coixet no sólo establece un nuevo contexto cultural donde quien era configurado como el 'Otro' en la fase anterior ya no es visto como tal, sino desde el cual es capaz de sacar a la luz la lógica perversamente binomial que reside detrás de las categorías de lo abyecto y algunos dispositivos del poder que las perpetúan en orden a mantener un *status quo* que deshumaniza a una gran cantidad de población.

No obstante, Coixet no se contenta con desnaturalizar la posición discursiva de 'Otro' de los discapacitados, de las mujeres, de los inmigrantes, etc, fundamentalmente porque en tanto esta subversión se produce fuera del ámbito simbólico¹⁰, no podría considerarse como un paso a favor de la integración y de la anulación de la violencia y la deshumanización que se ejerce sobre las figuras de lo abyecto, o incluso de la anulación de la propia categoría. Este paso necesario se produce cuando Josef y Hanna salen definitivamente de la plataforma petrolífera y abandonan el ámbito imaginario. En ese momento, retomando la posición de 'Otro' que le corresponde en lo simbólico y una de cuyas consecuencias es, tal como las imágenes de la historia cine del aislamiento han mostrado habitualmente, la ausencia de una vida amorosa y

¹⁰ En la lógica lacaniana imaginario-presimbólico/simbólico, sólo el segundo término de la dicotomía se relaciona con la cultura, la razón, y la civilización. El primero está relacionado con la naturaleza y la sin razón, con todo aquello que permanece fuera y precede a los sistemas culturales.

sexual con un capacitado, Hanna se desvincula de Josef. Éste, sin embargo, ha visto/comprendido que la otredad es una categoría impuesta y grita su nombre real, el simbólico, mientras la ambulancia se va con él dentro y con ella, naturalmente, fuera. La figura de Josef es, en este momento, la clave de la cinta, pues a su recuperación en un hospital le sigue su visita en Copenhague a IRCT¹¹, una organización internacional de ayuda a las víctimas de las torturas que opera en el mundo real y, en la que, ahora sí diegéticamente, Hanna fue atendida.

Esta tercera fase es, en tanto esta nueva localización así lo señala, la de la resistencia, que, según la entienden Foucault y Butler, es heterogénea, plural y que acompaña a cualquier forma de poder (cfr. Foucault: 2006: 100-101). Así, esta organización, que puede encontrar su paralelismo en las organizaciones que luchan por la integración real y efectiva de los discapacitados, puede concebirse como un lugar dentro del sistema simbólico que apoya a aquellos 'Otros' que ese mismo sistema produce. Allí, Josef busca a Inge –Geneféke, nombre real de la embajadora de IRCT– como puente para llegar hasta Hanna. Inge, sin embargo, le pregunta si no cree que lo que Hanna necesita es que 'la dejen en paz'. Es en su respuesta cuando Josef pronuncia la frase clave de la película: "lo he pensado, pero sé que me necesita y yo a ella, lo sé", dice.

Con esta frase no sólo consigue la aceptación de Inge, que le muestra una foto de Hanna para que pueda encontrarla –ya que nunca la vio en la plataforma–, sino que rompe definitivamente con una doble ausencia de reconocimiento permanente en el sistema simbólico capitalista contemporáneo. La primera es que, reconociendo su necesidad y su amor por Hanna la reconoce como sujeto y así destruye su estatus de 'abyecto' que tiene como base el 'no-reconocimiento' (cfr. Kristeva: 2004:

¹¹ International Rehabilitation Council for Torture Victims (Consejo internacional para la rehabilitación de Víctimas de Tortura) www.ict.org

13). La segunda es que al afirmar tanto su propia vulnerabilidad como la de la Hanna, en tanto ambos están configurados como dos sujetos opuestos en el sistema dominación/sumisión, Josef busca “invocar un devenir, instigar una transformación, exigir un futuro siempre en relación con el Otro” (Butler: 2006: 72) que, de esta forma, elimine las barreras entre el Yo y el Otro, comprendiendo que todos somos, de alguna forma “Otros”. Para Josef ya no existe un Yo que domina y ‘Otro’ sometido. Y éste es el mayor logro de la cinta.

El final, que une las vidas de Hanna y Josef es el resumen plástico del legado de Coixet. Un legado que no se ejerce en materia de discapacidad, ni de feminidad, ni de etnicidad en concreto y como si fueran formas de otredad diferenciadas, sino contra el mismo sistema de poder que se ejerce sobre los cuerpos en forma de biopolítica y que supone el establecimiento de imágenes y categorías que configuran y mantienen un sistema de dominación/sumisión que la cultura en general y las películas en particular han perpetuado a lo largo de los años. Si bien la historia de las imágenes de la discapacidad ha sido “una historia de distorsión en nombre de una sociedad validista” (Norden: 1998: 14), el logro de Coixet es haber construido un discurso que no sólo rompe con los que son habituales en relación con las disfunciones motoras y psíquicas, sino que propone una política de reconocimiento y correlatividad nueva mientras señala y desnaturaliza todas aquellas tecnologías sociales que configuran a unos seres humanos como tales y a otros como sus simples reflejos, y, a veces, ni siquiera eso.

6.- BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE DE LA ROSA, Olga María (2003): *La discapacidad en el cine*. Tenerife: Ediciones Octaedro.
- BUTLER, Judith (2006): *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

- FOUCAULT, Michel (2006): *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- KRISTEVA, Julia (2004): *Poderes de la perversidad*. Buenos Aires y México: Siglo XXI.
- NORDEN, Martin F. (1998): *El cine del aislamiento. El discapacitado en la historia del cine*. Madrid: Colección Poliedro.
- RAINER, Ivone (1995): “La narrativa al (mal)servicio de la identidad” en COLAIZZI, Giulia (ed.) *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme, pp. 217-231.
- PÉREZ NAVARRO, Pablo (2008): *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*. Madrid: Egales.