

La reconstrucción del héroe: *El protegido* de M. Night Shyamalan

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN

The Unbreakable

Abstract

Since the sixties on, the hero figure, so clearly outlined by American classical pictures, has been undergoing a continuous process of deconstruction. As a consequence, nowadays, the hero is presented either as a matter of weakness or as someone who makes no sense any more because he / she does not fit our current conceptual and ethical schemes denying the feasibility of the act of heroism. However, in recent years, some American moviemakers seem to be willing to revive the hero figure, even though they are fully aware of the difficulty inherent to this job, for, not only the hero figure has been outshone due to the deconstruction process, but also the values he / she embodied. In the film *Unbreakable* by M. Night Shyamalan, an apparently ordinary citizen is featured. He must face up to a seemingly heroic destiny. To accomplish the task he must question the dogma according to which violence is always negative, and, at the same time, manage to settle his problems as a father and spouse.

Key words: Hero. Violence. M. Night Shyamalan. Terrorism

El cine americano de las últimas décadas se ha dedicado, por lo general, a desmontar de forma sistemática el modelo de relato que se había desarrollado durante el periodo clásico de Hollywood. Es un proceso de desmontaje que se ha ocupado más del fondo que de la forma, pues si bien la factura del cine americano sigue apelando a unos cánones de continuidad e inteligibilidad que vienen marcados por su carácter de producto comercial, el fondo de lo que allí es contado nada tiene que ver con lo que llamamos cine clásico. Algunas de las principales características del cine americano de las últimas décadas, desde la aparición en los años 50 de eso que hemos venido en llamar manierismo, son la desconfianza en la figura del héroe que llega a desvanecerse como motor de la narración; la incapacidad de dar a las narraciones finales concluyentes que den un sentido a lo narrado; la imposibilidad de presentar la relación sexual hombre-mujer sin que de ella devenga bien el incumplimiento de toda promesa, bien el puro interés, o incluso el horror de lo real; la fascinación por la psicosis y fundamentalmente y, quizás como conse-

cuencia de todo ello, la imposibilidad de poder pensar y mostrar la figura del padre desde un punto de vista no ya positivo, sino medianamente equilibrado.

Sin embargo en estos últimos años hay películas americanas, inscritas dentro de ese marco industrial al que podemos seguir denominando Hollywood, que se están planteando de forma distinta su relación con el relato, intentando una recuperación del héroe, de una forma débil y simplista en ocasiones, pero de manera mucho más interesante en otras. En estas últimas el héroe vive de forma intensa su conflicto como tal héroe, y se debe enfrentar a toda esa tarea de deconstrucción que durante años se ha adueñado del cine en general. Es un héroe reconstruido desde las cenizas que quedaron después de todo este proceso de desmitificación del relato que ha dejado reducidos a una visión negativa aquellos valores y comportamientos necesarios para que la figura del héroe sea posible. Una de estas películas, quizás la que mejor nos propone esta tarea de reconstrucción es *Unbreakable (El protegido)* de M. Night Shyamalan, que además aúna la conflictividad del héroe con la del padre.

Y para ello Shyamalan nos sitúa en el comienzo de la película en el lugar exacto en donde el padre ha estado situado dentro del cine en toda narración posmoderna: en el momento en que se advierte la imposibilidad de cumplir la palabra dada. Toda esta primera escena se desarrolla en un tren y se nos muestra mediante un plano subjetivo de la mirada de una niña que se sitúa en una posición muy conflictiva respecto al protagonista. Una niña que, debemos anotarlo porque tiene una singular importancia, está mirando boca abajo (F1). Lo que la pequeña ve es un personaje triste y cansado al que se aproxima una mujer con la intención de sentarse en el asiento libre que hay junto al suyo, de esta manera comienza un largo plano secuencia que nunca abandona la mirada subjetiva de la niña.



F1

La mujer pronto es mostrada como objeto de deseo (F2), pues lo primero que podemos apreciar de ella es su cuerpo, su ombligo desnudo, el tatuaje de su vientre, para seguidamente mostrarnos la mirada cargada de deseo del hombre. Un deseo que pone en movimiento a ese hombre, y que muestra en toda su intensidad el conflicto del anti-héroe posmoderno: David (Bruce Willis) comienza a quitarse con disimulo el anillo de su dedo. Por tanto un hombre que desde el principio se nos presenta como doblemente mentiroso. Mentiroso ante esta mujer ante la que se quiere mostrar como soltero, y sobre todo mentiroso en cuanto a la palabra dada a esa otra mujer de la que, de momento, lo ignoramos todo excepto el hecho, simbolizado por el anillo, de su compromiso matrimonial con



F2

este hombre. A la vez este gesto produce otra de las situaciones características de cualquier discurso posmoderno: el símbolo se vacía de todo sentido, su valor se pierde, un valor que se encuentra en su capacidad de actuar como objeto lleno de sentido respecto al compromiso entre dos personas, compromiso que a su vez tiende a desvanecerse como primera víctima de la deconstrucción de lo simbólico.

Justo cuando David ha finalizado su acción de quitarse el anillo y ocultarlo, y cuando la mujer se ha sentado junto a él, el tren pasa por un túnel, lo que parece una anotación posterior al gesto de David, dotando ese gesto de una cierta valoración negativa que cobra verdadera importancia si recordamos que todo esto lo seguimos viendo a través de los ojos de una niña. Una sensación negativa que se acentúa cuando David responde que no le interesa el fútbol y entran en otro oscuro túnel, pues más tarde sabremos que ese hecho de repudiar el fútbol tiene mucho que ver con el verdadero túnel oscuro que David atraviesa, un ambiente espeso que tiene su colofón en la pregunta de David *¿cuánto tiempo va a estar en Filadelfia?*, a lo que ella responde mostrando precisamente su anillo de casada, tras lo cual se levanta y le deja solo. Difícilmente en una primera escena se puede poner en escena de manera tan precisa el valor del símbolo. Un valor aceptado por ambos personajes, ya que de no tener verdadero valor ni uno lo escondería, ni la otra lo mostraría, pero la dificultad de la película es que el personaje que ha provocado el proceso de deconstrucción del símbolo a partir del hecho de mostrarnos su fragilidad, es el llamado a reconstruirse como héroe. David será además el único superviviente de un terrible accidente que minutos después sufre el tren en el que viaja.

Lo curioso es que del accidente se tiene noticia a través de la mirada de su hijo que ve la televisión, y su mirada coincide con la de la niña anterior, pues se encuentra mirando la pantalla tumbado boca abajo en un sofá de su casa (F3). Se intuye, por tanto, que existe una cierta identificación entre esta postura que ya se repite en dos ocasiones, y la posición de hijo. Parece como si con ello el director no sólo nos quisiera mostrar el momento en que el niño se entera del accidente del tren, sino que nos anunciará quién es su padre (aquel que dentro del tren era mirado de igual manera), y que este hijo sabe algo del fracaso de su padre como tal, pues su mirada es tan idéntica a la de la niña que podríamos decir que ambas miradas son la misma, y que el niño percibe la posibilidad de que su padre desee a otras mujeres fuera del hogar familiar. Un niño que se debate continuamente ante la pregunta *¿cómo he podido llegar a ser?* Debido, ante todo, a la falta de circulación de deseo entre su padre y su madre que él trata de alguna forma de recomponer cuando una sus



F3

manos al salir David del hospital.

El problema de la modernidad, tras todo el aparato deconstructivo que se ha movilizado en las últimas décadas, es que toda palabra simbólica parece haber perdido su valor, por tanto nadie es capaz de transmitir una palabra que ofrezca un sentido al héroe y le demande su acción. Si no hay palabras verdaderas no puede haber quien las transmita y, por lo tanto, la figura del destinador, fundamental en todo relato clásico, es de todo punto imposible.



F4

Pero la película de Shyamalan se mete de lleno en el conflicto y nos ofrece un personaje que parece estar llamado a poner en acción al héroe. Un personaje cuyo nacimiento ocupa los primeros minutos del film, es decir que ambos, película y personaje, nacen juntos (F4). Elijah (Samuel L. Jackson) viene al mundo en unos grandes almacenes, en uno de sus vestuarios. Pero nace con una gran cantidad de fracturas en sus huesos, que sufren de una extrema debilidad y amenazan continuamente con romperse. Por tanto, frente al irrompible David tenemos al frágil Elijah que vive su cuerpo como una amenaza y que, como ya veremos, encuentra en el mundo imaginario de los comics la posibilidad de dar un sentido a su extrema vulnerabilidad.



F5

Su primera aparición en el universo de David la hace precisamente a través de un texto. David sale de los funerales del resto de los viajeros de su tren, todos fallecidos, y cuando aún se oyen desde el interior de la iglesia los nombres de las víctimas encuentra una nota en el limpiaparabrisas de su coche en la que se le interroga sobre cuántos días de su vida ha estado enfermo (F5). Contrastan en este momento la atención que David presta a la nota con la enorme masa de la iglesia a la que David da la espalda. Por su reacción y por el plano en un muy acusado picado que sigue a la lectura de la nota, parece como si algo de extremada importancia comenzase a resonar en David debido a estas palabras, resaltando gracias a ese plano en picado, la soledad en la que parece encontrarse, ya que el resto de la gente está en el interior de la iglesia, cosa que da más valor a esas palabras con respecto a David, que empieza a sentir su fuerte singularidad

La conflictividad de Elijah como destinador es aún mayor. El destinador clásico adopta una posición de tercero y cede una palabra al héroe para que éste se ponga en acción, sin pedir nada a cambio más que la fidelidad a esa palabra. Elijah, por el contrario tiene una respuesta que está condicionada por su propio beneficio, pues pretende encontrar a través de la actuación del héroe un sentido para su propia vida.

Esa conflictividad del personaje de Elijah como posible destinador se pone de manifiesto desde su primera aparición como adulto, en la galería de arte que regenta (F6). Elijah y un cliente aparecen contemplando un dibujo original de un comic (precisamente el primero que su madre le regaló para convencer a Elijah de que no se quedase siempre encerrado en casa). Frente al dibujo, en el cristal que lo protege, difuminado y fantasmático se aprecia el reflejo de los rostros de Elijah y su cliente mientras el primero hace un análisis pormenorizado de las características del dibujo, de las que destaca, sobre todo, el realismo de sus protagonistas, el héroe y el antihéroe de un comic. Justo después de concluir el análisis con esta apreciación, el dibujo comienza a desenfocarse, y, por el contrario, el reflejo de los dos personajes comienza a tomar un realismo mayor, en una inquietante visión de lo que la realidad significa para Elijah. Elijah está anclado por completo en lo imaginario del comic, en ese medio encuentra el posible sentido para ese cuerpo suyo que amenaza con romperse; por eso para él la característica fundamental que debe tener un dibujo de comic es su realismo, pues el hecho de que los comics tengan un componente real es lo que en la construcción imaginaria que hace de su propia existencia puede hacer soportable lo real de su cuerpo. Por ello cobra una extraordinaria importancia que precisamente en ese cristal que protege al dibujo, su reflejo se haga cada vez más real, pues ambos, dibujo y rostro reflejado, comparten ese mismo carácter imaginario.



F6

De ahí que su actitud como destinador esté llena de una problemática que lo sitúa siempre en la frontera de lo psicótico. Sin ir más lejos, Elijah, que no tiene padre, hace una negación absoluta de la figura paterna y a la vez se halla sumergido en una perpetua busca de un padre que sólo puede ser imaginario. De hecho, cuando el cliente decide comprar el dibujo, a Elijah le parece una sabia decisión, pero cuando se da cuenta de que el cliente comparece además como padre, se enfurece y niega por cinco veces la posibilidad de la venta, haciendo una distinción entre el juguete y la obra de arte: *esto es una obra de arte*, dice enfáticamente al final de su discurso.

Debemos destacar además, que cuando este padre abandona la galería, David, acompañado de su hijo, se dispone a entrar para tener la primera entrevista con Elijah. Con lo que la posición de padre de David se ve subrayada a pesar de que ha sido mostrado como un padre incapaz de cumplir como tal en lo más importante, la capacidad de desear a la madre de su hijo.

En esa primera entrevista, y fotografiado de una forma casi frontal, como construyendo un espacio especular imaginario, Elijah les informa

sobre sus conocimientos sobre el comic, sobre su propia enfermedad y cómo ha llegado a imaginar que puede haber alguien al otro lado del "espectro", alguien que nunca se rompa, alguien que según sus palabras es *una persona que está aquí para protegernos de los demás. Para guardarnos*. Como un padre deberíamos decir. Y aunque David acusa a Elijah de hacer todo esto por algún oscuro motivo económico, como una degeneración del sistema capitalista en el seno del cual ha nacido, al mismo tiempo David reconoce que está en busca de una respuesta que ahuyente *la tristeza con la que todos los días se levanta*. El sino del hombre posmoderno, la seguridad de que no hay respuestas que se puedan sostener, que no puedan ser deconstruidas y vaciadas de todo valor, y la ilusión al mismo tiempo de que en algún lugar, a veces en los más disparatados, se pueden encontrar esas respuestas.

Pero en el discurso de Elijah, ese que define dos extremos en el espectro (irrompible/extrema fragilidad) encontramos una densidad aún mayor si lo pensamos en términos de cadena simbólica. Ya que mientras David, que es padre, tiene con su hijo una unión simbólica que demanda de una actuación constante para asegurar su carácter irrompible, en el caso de Elijah esa posible cadena simbólica está rota, pues por lo que parece Elijah no tiene padre, y por tanto, en esa demanda de pasar a la acción que empieza a plantear a David, hay también una demanda de empezar a actuar como padre. Quizás por eso, aún sabiendo que nunca ha estado enfermo, David responde a Elijah que está seguro de ello *al setenta y cinco por ciento*. Es evidente que debemos situar ese veinticinco por ciento restante en el que David tiene sus dudas, no en una dimensión corporal de la enfermedad, sino en lo que respecta a la dimensión de lo simbólico, de su actuación como padre, es decir, él sabe que nunca ha estado enfermo, pero sabe que en él hay algo que no funciona bien, algo que le provoca tristeza precisamente en la cama, cada mañana al levantarse, algo que podría definirse como una enfermedad a la que el cuerpo es ajeno.

Por eso los planos siguientes adquieren un gran significado. Vemos un periódico donde aparece la noticia del accidente ferroviario y de su único superviviente, el plano siguiente nos muestra a David leyendo ese periódico en su cama, y cuando retira el periódico aparece su hijo, Joseph, que le abraza y duerme junto a él (F7). Es decir, parece como si esas palabras escritas en el periódico nombrasen una verdad: la de ser el único superviviente frente a todos los demás pasajeros fallecidos, una verdad que no le ayuda a solventar su principal problema, es decir, abandonar esa cama y ocupar su lugar junto al cuerpo de su mujer. Pero a la vez esa verdad que parece imposible de ser deconstruida y que se



F7

resiste al análisis, le está demandando un sentido, algo que logre engarzar esa verdad que David descubre en lo real de su propio cuerpo con el relato de su propia vida, con su “pasar al acto”.

En una escena posterior, Elijah acude al trabajo de David, que es guardia de seguridad en un estadio deportivo, y allí descubre la posibilidad de que David tenga poderes como superhéroe. David tiene la sensación de que uno de los hombres va armado e incluso le describe el arma a Elijah, que decide perseguir al hombre. Finalmente, debido a la velocidad de la persecución, Elijah cae por unas escaleras provocándose múltiples fracturas, pero descubre que el arma que lleva el hombre es idéntica a aquella que David, sin verla, le había descrito. Sin embargo, lo más llamativo de la escena es la posición de la mirada de Elijah (F8). En medio de un paroxismo de dolor debido a la caída, Elijah ve la pistola cuando está tumbado boca abajo, es decir mirando en una postura idéntica a la de quienes se han colocado desde el comienzo de la película en la posición de hijo (F8, F1, F3). Es decir, justo cuando Elijah descubre la realidad de los poderes de David como héroe, su mirada pasa a igualarse por completo con la del hijo. Parece incluso que se tratase de una especie de nacimiento en donde todas las características del parto están presentes: la primera visión, el dolor extremo, el niño que viene al mundo. Y, claro está, la pregunta que todos nos hacemos es ¿dónde está, en esta especie de parto paranoico, la madre? Porque debemos advertir desde ahora, que el problema está justo aquí: en encontrar a esta madre de la que nada sabemos, excepto, por ejemplo, una noticia que se nos da justo después de la escena de la caída de Elijah: esta madre no deja a su hijo jugar al fútbol.

Para encontrar a esa madre se debe buscar justo en el núcleo del metraje de la película, en su exacta mitad. Es allí donde Elijah se encuentra con ella. En esta escena, mientras un doctor va enumerando todas las fracturas que Elijah ha sufrido tras su accidente, se advierte cómo los ojos de Elijah están fijos en un punto fuera del encuadre, en ese momento la cámara inicia un lento travelling sobre el eje y se aproxima hacia el rostro de Elijah, fijándose sobre todo en uno de sus ojos, terminando por mostrarlo en un plano detalle (F9), dejando más en evidencia la fijación de su mirada en ese punto fuera del plano. Cuando la cámara ya no puede aproximarse más al ojo de Elijah hay un fundido en donde aparece algo semejante a otro ojo. Enseguida se advierte que se trata de un cartel circular sobre un cristal en donde destacan las palabras *care one* (literalmente: cuidado uno) y en el centro un círculo transparente que en un primer momento nos muestra un fondo desenfocado (F10). Parece como si el lento travelling de aproximación sobre el eje no se hubiera



F8



F3



F1



F9



F10



F11

detenido, ya que la cámara se aproxima ahora hacia el cartel y en concreto hacia su círculo central; y lo que allí se puede ver una vez que la cámara (o el ojo) consigue enfocar ese fondo, es el rostro de Audrey (Robin Wright Penn), la mujer de David (F11). Todo un aparato narrativo que parece intentar mostrarnos a esa mujer como el objeto donde está anclada la mirada de Elijah. Una aparente relación de plano-contraplano, de mirada-objeto que precisamente sirve para que esta mujer aparezca como objeto de la mirada de Elijah, de esa mirada que antes se nos había revelado como idéntica a la del hijo. Un Elijah que durante todo el lento travelling sobre su ojo, sólo habla para hacer una referencia a su propia infancia, cuando los niños en el colegio le llamaban Mr. Crystal. Por lo tanto un objeto de deseo que se presenta, en lo fundamental, como madre. Como madre cuidadosa (*care one*). Es a esta madre a la que Elijah va a interrogar sobre la incapacidad de David de ser padre, no ya sólo en el ámbito de su propia familia, cosa que no es lo que pretende Elijah, sino con respecto a él mismo. Ya que sólo David es quien puede dar un verdadero sentido a la vida de Elijah a través de una cadena simbólica paranoica que pudiera unir al señor cristal y al señor irrompible. Todo esto se dispone en el centro del relato, pero ya no en el centro del metraje sino en el verdadero núcleo que puede dar una explicación a todos lo interrogantes del film.

En este momento es cuando se pone de manifiesto el mundo absolutamente paranoico que Elijah está construyendo, pues si bien podemos comprender su búsqueda de ese padre del que carece en lo real, por el contrario la identificación de esa mujer como objeto de deseo materno sólo se puede hacer mediante un complicado mecanismo imaginario que se resume con gran precisión en este plano de la mujer en el centro de ese cartel donde se puede leer "care one", que pone en juego una identificación que no puede tener ninguna relación con lo real, y sobre todo con lo más real del cuerpo de una mujer. Ya que el único cuerpo real que llevó en su interior a Elijah fue el de su verdadera madre, aunque de ese cuerpo Elijah saliera hecho pedazos, en evidente contraste a los cuidados con los que se pone en íntima relación a esta otra figura femenina.



F12

Durante la conversación que Elijah tiene con Audrey, los dos están sentados frente a frente, entre ambos destaca la presencia de aquella parte del cuerpo de Elijah que primero entra en plano: su inquietante pierna fracturada, llena de hierros y apuntando directamente al sexo de la mujer, la cual parece protegerse de esa amenaza con sus piernas cruzadas (F12). Las preguntas de Elijah no pueden ser más directas y, al tiempo, mas ajenas al contexto donde se realizan: *¿cuánto tiempo llevan juntos?* y sobre todo esa otra pregunta: *¿qué les llevó a estar juntos?* Pero si la pre-

gunta parece falta de coherencia en una relación paciente-médico, lo que causa verdadera sorpresa es, además del hecho de que Audrey responda, la respuesta que da: *un accidente de coche*. Es decir, no el amor, ni el deseo, sino un accidente de coche. La explicación de Audrey nos revela algo primordial en el desarrollo de la película: David era una estrella del fútbol americano y después del accidente no pudo volver a jugar a consecuencia de las lesiones que se produjo, algo que echa por tierra de paso la teoría del irrompible que Elijah ha fabricado. La conversación vuelve de nuevo a la rehabilitación de Elijah, pero en el momento exacto en que ella pronuncia la palabra *atrofia*, sin que él ni siquiera se lo demande, Audrey se ve impelida a seguir dando explicaciones sobre su vida conyugal, mientras que la cámara subraya sus palabras mediante otro lento travelling de aproximación hacia su rostro: (...) *el fútbol es lo contrario de lo que yo hago. (...) Hay demasiada violencia y yo no quiero violencia en mi vida. (...) actuó el destino y eliminó al fútbol de la ecuación*. Audrey ha penetrado en el núcleo de la falta de sentido del relato. Tras lo dicho por ella queda claro que su marido es un hombre mutilado, al que se le ha negado la posibilidad de toda violencia como condición primordial para poder vivir junto a esa mujer. Junto a una mujer se puede vivir sin ninguna violencia, pero el acto sexual es un acto que no puede estar exento de una cierta violencia, en donde una pulsión canalizada hacia el objeto de deseo permite su realización. David y Audrey viven juntos pero, como hemos visto, duermen en camas separadas, mientras que su hijo vive de forma desasosegante su condición de hijo, pues es incapaz de explicarse a sí mismo en una situación donde el deseo, la pulsión y la violencia necesaria para canalizar esa pulsión hacia el acto están ausentes, un acto que es precisamente el que permite la posibilidad de tener hijos. Joseph se vive por tanto como un accidente azaroso, como lo es el mismo accidente de automóvil, en contraste con la voluntad que debe de haber en la realización de toda promesa. Al contrario, él parece advertir que no es sino un quebrantamiento aislado de la única promesa que su padre debe mantener para estar junto a su madre, la de eliminar toda violencia de su vida.

Elijah, que ante todo tiene una inteligencia brillante, culmina la narración de Audrey con la ironía precisa: *y fueron felices para siempre* y con otra pregunta crucial *¿qué parte del cuerpo se lesionó David?*, en principio adivinando una mentira, y en segundo término sabiendo que la parte lesionada no fue una parte real del cuerpo sino la propia masculinidad de David.

Y en este punto es donde la película deriva hacia esa importante tarea de reconstrucción. Un proceso que en el film se centra en ese héroe que

debe asumir como parte integrante de su condición la violencia necesaria para pasar al acto. Como dice el propio Elijah mientras explica su disparatada teoría sobre David a Audrey: *Estos son tiempos mediocres Sra. Dunn. La gente pierde la esperanza. A muchos les cuesta creer que hay cosas extraordinarias dentro de ellos y de los demás. ¿Qué pueden ser esas cosas extraordinarias que hay en los hombres, sino su capacidad para hacer el bien, para dar sentido a sus palabras convirtiéndolas en actos, aunque para ello sea necesario atravesar la violencia que anida en lo real?*

De ahí la increíble importancia que adquiere en el film esa escena en la que Joseph apunta a su padre con una pistola, amenazando con dispararle para demostrar que es invulnerable (F13). Una nueva llamada al acto, y no precisamente en la forma paranoica en que Elijah lo hace, sino de la forma más radical, apuntando a su padre con un arma y exigiéndole que de una vez por todas haga algo que explique su existencia como hijo, que esa cadena simbólica que le une a él se recomponga, para que de una vez por todas dejen de ser amigos (ya que Audrey y David le intentan convencer diciendo: *no se dispara a los amigos. Ahora que creía que comenzábamos a ser amigos de verdad*) y comiencen a ser padre e hijo. Una exigencia de ponerse en acción que es la misma que le reclama la otra figura de hijo que en la película se nos presenta, la de Elijah, aunque este no le pone una pistola de por medio, sino la fantasía imaginaria de un relato con apariencia de sentido. Ambos, tanto Elijah como Joseph, son trasuntos de destinadores, pero creemos que su extremado interés en la demanda les inhabilita como tales.



F13

A instancias de la radical petición de su hijo, David da el primer paso para al menos nombrarse como padre. Después del inútil discurso sobre la amistad entre ellos, cosa que no causa efecto en Joseph, David finalmente se nombra como padre: *¡Joseph! ¡Te vas a meter en un gran lío! ¡Soy tu padre y te digo que bajes esa maldita pistola ahora mismo!* Joseph deja entonces la pistola, dando la impresión de que lo hace porque David se ha nombrado como padre por primera vez en toda la película. Y desde luego que se van a meter en un gran lío, porque asumir de una vez la relación padre – hijo, comenzar la reconstrucción del núcleo familiar a la que a partir de ahora David va a encaminar todos sus esfuerzos, es un lío de dimensiones heroicas. Una tarea que en su grandeza parece dejarles ya exhaustos en uno de los primeros planos que los tres miembros de la familia comparten, en esa aún fría y oscura cocina, después de que Joseph haya entregado el arma a su padre (F14).



F14

En la escena siguiente Elijah consigue, por fin, hacer el análisis completo de la situación de David. Adivina que fingió sus lesiones en el acci-

dente: *¿el fútbol dura cuánto? ¿Diez años?, pero el amor es para siempre* le dice a David. Pero sobre todo, Elijah alude a esa tristeza que David siente por las mañanas: *Creo que sé lo que es. Quizá no esté haciendo lo que se supone que debe hacer*. Desde luego eso referido a ese momento de levantarse por las mañanas, cuando se encuentra junto a su hijo en la cama, no puede dejar de sugerir que lo que David debe hacer para eliminar esa tristeza es acostarse y hacer todas las cosas que se hacen cuando se comparte el lecho con una mujer que además es tu esposa. En esta ocasión David todavía muestra una gran resistencia al discurso de Elijah, aunque no debido a su falta de confianza en la verosimilitud de ese discurso, sino porque de pequeño, ha recordado, estuvo una semana con neumonía en un hospital porque casi se ahoga en una piscina. Ello quiere decir que David ha entrado en la lógica del discurso de Elijah, un discurso que merece la pena ser revocado con hechos reales.

Y en esta tarea de reconstrucción del héroe, no ya sólo como padre, sino como hombre ante su mujer, empiezan de nuevo desde el principio, es decir, desde el enamoramiento, desde lo imaginario absoluto, en una suerte de primera cita en un elegante bar dominado por la presencia de ese enorme cuadro que posee una gran carga romántica (F15). De nuevo uno de los estilemas de la película se pone en juego, pues la cámara se acerca hacia ellos en otro lentísimo travelling sobre el eje, una aproximación hacia los personajes que produce el desvanecimiento de ese escenario imaginario que el cuadro provoca y la conversación se desvía hacia las causas de su desencuentro. Cuando la cámara ya ha finalizado su aproximación y del cuadro sólo se aprecia un pequeño detalle (F16), mientras que se destacan las siluetas negras de los dos, apenas nimbadas por una orla de luz, la conversación desemboca en el ya citado accidente y en la lesión de David. Sobre esta cuestión Audrey hace un discurso muy cercano al doble vínculo: *Aunque hubiese significado el no estar juntos, nunca te habría deseado aquella lesión. Tus capacidades físicas eran un don, nunca habría deseado que desaparecieran. Lo sabes ¿no?* Habla de “capacidades físicas”, cuando él es guardia de seguridad y por lo tanto tiene que tener unas innegables capacidades físicas. Entonces a qué se está refiriendo Audrey y el mismo David cuando dice el uno que hay algo que no funciona, y la otra que sus capacidades físicas han desaparecido. No puede ser sino a su capacidad de llevar a cabo el acto sexual con esa mujer que le exige la desaparición de una parte de lo masculino que hay en él. Por eso, ella cree que si él se va a Nueva York *podremos desarrollar esto*, ya que gracias a la distancia que Nueva York supone, es posible erradicar, de nuevo, la violencia de David. El regreso a casa termina, una vez más, con la imposibilidad de que ambos suban juntos la escalera que lleva a los dormitorios, con la absoluta imposibilidad de pasar al acto.



F15



F16

La construcción imaginaria que Elijah ha ido construyendo sobre su cuerpo y el de David se va cerrando, y cuando le dice que ambos reaccionan mal ante el agua, que el agua es su kryptonita, explicando de esta manera el único problema físico que David tuvo en su niñez, la narración de Elijah alcanza una plenitud narcisista que convence a David de su invulnerabilidad. Este se dirige entonces a la nave donde se conservan los restos del tren accidentado y allí, gracias a un flash back, David revive la escena de su accidente de coche, aquel que le retiró de la práctica del fútbol y que a la vez le llevó a vivir con Audrey. Un accidente, es decir, la violencia de lo real que sacude la vida de la pareja, en un lugar que está señalado por el fuego junto al coche. Un fuego del que hay que retirar a la mujer, en una metáfora de lo que será la posterior vida en común, con su renuncia a la violencia, y una fantasía de alejamiento de lo real, de eso que abrasa allí donde yace el cuerpo de la mujer. La renuncia absoluta a aquello que David lleva inscrito en su misma espalda "Warriors". Guerreros. David consigue liberar a Audrey del coche donde había quedado atrapada y se aleja de ese fuego amenazador, pero a la vez se aleja de esa enhiesta forma que el fuego ilumina y que domina el lugar del accidente, donde el coche ha terminado por colisionar. Un accidente que ha dejado a la mujer a merced de un hombre que la coge en brazos y la retira del lugar donde ese encuentro brutal y ardiente se ha producido. En ese preciso instante David decide hacer de su vida una gran mentira en la que se incapacita para el fútbol, en la que elimina esa violencia que para Audrey resultaba insoportable, y en el que ese lugar se convierte a su vez en una especie de altar donde adorar ese cuerpo de mujer (F17).



F17

Por medio de ese flash back contemplamos el enfrentamiento de la memoria de David con ese momento primordial, cuyo sentido sólo se puede encontrar a través de una mentira que supone la mutilación del hombre y por la cual la mujer se convierte en un objeto absoluto e impenetrable. Pero este enfrentamiento con esa mentira primordial es el que hace que David desee ponerse en movimiento. De nuevo, al único que puede acudir es a Elijah. Ante él reconoce que no se lesionó en el accidente y se hace la pregunta fundamental de todo héroe: *¿Qué se supone que debo hacer?* La respuesta todos la podemos intuir: Elijah le insta a que se enfrente a lo real, para lo que es imprescindible hacer uso de la violencia: *Ir donde hay gente. No tendrás que esperar mucho. No pasa nada si tienes miedo porque esta parte no será como un cómic. La vida real no encaja en viñetas dibujadas específicamente para ella.* Es decir, tras construir todo un mundo imaginario que pone a David en acción, existe un reconocimiento de que en ese mundo lo real no encaja, y hace falta algo más para intentar enfrentarse a ello.

Enfrentarse a lo real quiere decir enfrentarse al propio cuerpo y su finitud, por eso el tiempo cobra ahora una importancia fundamental, tiempo que se pone en escena gracias a ese enorme reloj iluminado al que David se encara (F18). Es evidente que si comienza el relato, el tiempo comienza a contar, pues, sin duda, el tiempo juega un papel primordial en la idea de sentido, tan necesaria para todo relato.



F18

Pero en toda esta puesta en acción del héroe hay algo que no encaja. Elijah ha convencido a David de poseer unas condiciones especiales y de que lo que debe hacer es ponerse en acción, pero lo que no dice es el por qué, no hay ninguna palabra simbólica que sostenga la acción de este héroe, que opta por hacer el bien en función a un supuesto destino que lo designa como guardián, y de hecho su uniforme de héroe no es otro que la capa impermeable que utiliza en su trabajo de guardia de seguridad. Un héroe que, de forma paradójica, parece actuar sin esa palabra que dote de sentido este paso al acto. Este conflicto con lo simbólico no logrará resolverse hasta el final de la película, un conflicto que es, al fin y al cabo, el fundamental de todo héroe que lo intenta ser tras la deconstrucción posmoderna.

La puesta en acción de David como héroe comienza prestando atención a esos poderes de superhéroe que le informan de aquella gente que va a cometer delitos o los ha cometido. De entre todos ellos, David elige aquel que parece el más grave: el asesinato de un padre y la amenaza que sufre una familia que se encuentra a merced de un psicópata. Por primera vez, David debe ponerse literalmente en el lugar del padre y así intentar salvar la vida de los hijos de ese otro que ha sido asesinado. Para ello tendrá que hacer uso de su fuerza y de una gran dosis de violencia.



F19

En esta posición de padre que David parece recuperar, hay un momento de gran importancia. David cae a la piscina de la casa empujado por el asesino, y se debate en el agua que, recordemos, es la sustancia que le hace más vulnerable. En ese momento surge desde la superficie de la piscina una barra a la que David se agarra y, gracias a ello, vence a la muerte por ahogamiento que lo acechaba (F19). Cuando David, ayudado por ese inesperado objeto sale del agua, comprueba cómo han sido los hijos del matrimonio atacado los que le han ayudado. Todo ello viene a significar en el contexto de la película una recuperación de esa cadena simbólica entre padre e hijo que en el resto de la película había permanecido rota. Después de que David consigue salir del agua, la barra que le ha salvado yace en el suelo (F20), marcando con claridad el trayecto que va desde esos hijos a ese padre que, finalmente, debe dirigirse al dormitorio donde la madre aguarda, aunque en esta ocasión sea una madre



F20

agonizante a la que hay que intentar librar de la muerte a manos del asesino.

Y es en ese dormitorio donde la violencia se hace presente desde el primer momento. Una violencia desatada y sin sentido por parte del psicópata, en una escena que nos deja adivinar que se ha realizado un acto repugnante: el hombre con la botella en la mano como si de un pene horrible se tratara, la manera de escupir la cerveza sobre la mujer como una eyaculación siniestra y por fin, la aparición de esa otra violencia cuyo objetivo es el bien, es decir, el intento inútil de salvar a la madre mediante la lucha que David sostiene con el asesino hasta la muerte de éste (F21).



F21

De inmediato sucede aquello que más sorprende en este recorrido hacia el acto de nuestro personaje, ya que después de haber recuperado esa violencia que hasta entonces había estado mutilada, David llega a su casa y después de haber dejado la indumentaria que parece designarle como superhéroe, es decir, de nuevo en su encarnadura de hombre normal, es capaz de coger a su mujer en brazos y subirla con extraordinaria lentitud por el que hasta ahora era un imposible trayecto: la escalera que lleva hasta el dormitorio conyugal (F22). En una momento que rebosa delicadeza, al igual que la forma de fotografiarlo. La cámara sigue el movimiento exacto del cuerpo de David y parece pegada a él, pero mostrando tan sólo la reacción no exenta de sorpresa y de satisfacción de su mujer, cuyo cuerpo es depositado en la cama (F23). Retoman así su relación allí donde había fracasado, en la cama, en el momento de aquella pesadilla de la que David no había terminado de despertar y que Audrey asegura en este momento que ya se ha acabado. El fundido en negro corre un velo sobre lo que pasa a continuación, pero de ser coherentes en nuestro análisis algo debe suceder ahí, algo no exento de una violencia de una clase diferente por completo a la violencia ejercida en el otro dormitorio donde un hombre ha violado y matado a otra mujer, en donde los dos hombres han luchado uno tras un impulso de protección paternal, el otro desde lo más siniestro de la psicopatía del asesino.



F22



F23

Un pasar al acto con respecto a la relación sexual que viene dado por ese reconocimiento de la violencia como algo unido sin remedio a lo humano, pero que puede ser encauzado hacia el bien. Por ejemplo, el de combatir esa otra violencia negativa que encarna el psicópata, por ejemplo el de poder realizar el acto sexual con su mujer reconociendo la existencia de una palabra simbólica: la promesa de no abandonarse, de que al día siguiente seguirá estando ahí y no en otra cama, situándose así en el polo opuesto del psicópata y de su uso de la violencia sin freno que

pueda contenerla ni darle ningún sentido.

La escena siguiente es la del desayuno a la mañana siguiente (F24). En ella se comprueba la reconstrucción del núcleo familiar ideal que Estados Unidos imagina. El padre leyendo el periódico, mientras la madre prepara las tostadas, en un ambiente cálido e iluminado frente a la oscuridad y la frialdad que siempre se había percibido en esa cocina. David revela su condición de héroe a su hijo en una escena llena de emoción, ya que deja adivinar cómo esa condición heroica es fundamental para que el núcleo familiar se sostenga.



F24

David parece haber recuperado la palabra simbólica, aquella promesa que debe sostener todo el entramado familiar, esa que desde el principio había encontrado su significante en el anillo que David se quitaba y se ponía a su antojo al principio de la película. Una recuperación del entramado familiar que con respecto a su hijo se pone de manifiesto en el gran titular del periódico donde se habla de su acción de la pasada noche: **SAVED** (F25). Es decir, salvado él también como hijo, igual que aquellos niños a los que se refiere el titular, puesto que se retoma la relación de deseo perdida entre su padre y su madre, una relación que dota de sentido a la existencia del niño, que deja de sentirse como un accidente casual, y sin nada que dotase a David de una gracia especial (el deseo de su mujer) que le distinguiese como padre.



F25

Y así llegamos a la escena final. Con la evidencia de que con respecto a la tarea del padre, la palabra simbólica ha sido reconstruida, pero en lo que respecta a la tarea del héroe, esa palabra está aún ausente debido a lo conflictivo del papel de Elijah como destinador. En la última escena de la película, Elijah y David tienen su último encuentro. Al darse la mano, David descubre la verdad sobre Elijah, en teoría debido a sus poderes de superhéroe, aunque en realidad bastaba con mirar alrededor suyo para descubrir esa verdad. Elijah es un terrorista que ha causado miles de muertos en su búsqueda de un ser como David. Una psicopatía que tenía como único objetivo encontrar un padre, eso tan difícil en esta sociedad posmoderna. En ese momento David aparece asustado, dejando ver con claridad que ha sido objeto de una conspiración dominada por la locura de Elijah. Si escuchamos con atención las palabras de Elijah, veremos que esa necesidad del padre es la clave de su actuación psicopática: *¿Sabes qué es lo más aterrador? No saber cuál es tu lugar en el mundo. No saber por qué estás aquí. Esa es una sensación horrible.* (Parece verbalizar el discurso de Joseph, el verdadero hijo de David) *Hubo tantas veces que dudé. Pero te encontré. Tantos sacrificios. Sólo para encontrarte. Ahora que sabemos quién eres tú, sabemos quién soy yo. No soy un error. Todo tiene sentido.* Es decir,

toda ha sido debido a un intento de construir una cadena significativa que les una, pero mientras en el caso de su verdadero hijo, esa cadena se sostiene en base a una palabra simbólica que toma la forma de una promesa y de un deseo que obliga al enfrentamiento con lo real a través del sexo, en el caso de Elijah sólo existe una identificación surgida de lo imaginario de los comics, y lo único real que hay en esa relación, no es el cuerpo real de una madre, sino los miles de muertos que Elijah ha provocado.

Y, sin embargo, una vez superada la sorpresa, David abandona con decisión el lugar para denunciar a Elijah. Ahora ha comprendido cuál es esa palabra que puede dotar de sentido a sus acciones. Palabra que se hace presente desde el mismo momento en que decide denunciar a este hombre por las atrocidades que ha cometido. Un terrorista que es presentado desde el mismo inicio del film como un producto de nuestra sociedad, que ha nacido en el mismo centro del sistema capitalista, en el interior de unos grandes almacenes, en los que el cuerpo real de la madre está presente, pero en donde no encontramos nada más que el significativo vacío del dinero y el discurso científico del médico que la atiende. Un nacimiento que deja entrever la principal falta: la de una palabra simbólica donde agarrarse, que permita hacer sujeto. Allí, donde ni siquiera la policía puede entrar, no hay lugar para ningún padre ni ninguna ley.



F26



F27

Por tanto, David, en su acto de denuncia, encuentra esa palabra que gobierne sus actos como héroe, pero también la palabra justa con respecto a las miradas de aquellos familiares de los fallecidos que demandaban un sentido a ese superviviente que salía ileso del hospital tras el accidente (F26), es el acto que hace justicia a aquellas palabras que resonaban en la iglesia donde se celebraba el funeral y de donde David parece querer huir porque le parecen insufribles. David encuentra el sentido que demandaban todas esas palabras pronunciadas en una iglesia, desde un altar (F27). Palabras que no eran sino los nombres de aquellos que habían muerto, los nombres de las víctimas que tan difíciles (y nosotros aquí lo sabemos bien) son de tolerar, porque demandan nuestra responsabilidad y nuestra acción, reclaman las palabras y los actos necesarios por nuestra parte, aquellos que den la posibilidad de sentido a esas muertes que si no serían útiles solo para los asesinos que las causaron.