

Discapacidad y tarea educativa en el relato cinematográfico

Antía María López Gómez
Universidad de Santiago de Compostela
antiamaria.lopez@usc.es

Resumen: Este trabajo aborda la presencia de la discapacidad en el ámbito cinematográfico desde la perspectiva de las teorías del texto, entendiendo desde este enfoque que la figura del discapacitado constituirá uno más de los materiales de que se componga el texto filmico. Asumido lo cual, se centrará en determinar el modo (debiera decirse los modos) en que se escribe dicha presencia en el texto filmico, al tiempo que se pregunta si ello puede contribuir, y en qué modo, a educar (en el sentido de instruir) la mirada del espectador.

Palabras clave: discapacidad, relato, cine, educación, texto, experiencia, estética, enunciación

Abstract: We are hereby approaching the presence of disability within the cinematographic scope under the perspective of the Theories of Text. In so doing, we state that the presence of the disabled will constitute another component of the filmic text.

Hence this paper will be focusing the way (better saying, the plural ways) in which this presence is ascribed to the filmic text. Simultaneously, it will interrogate, if at all, can it contribute, and in which ways, towards the instructional education of the viewer's sight.

Keywords: disability, narrative, cinema, education, text, experience, aesthetic, enunciation

1. Cine de discapacitados

Resulta improductivo intentar reconocer un género filmico que responda a la denominación “cine de discapacitados”, pues sólo podremos encontrar como elemento constante la presencia de personajes, siempre en número escaso, que presentan alguna discapacidad. Más allá de esto, no se encuentra ningún otro elemento común a todos estos filmes, ni en relación a la temática, a cuestiones estilísticas o de carácter técnico, entre otras. Así pues, no llevaremos a cabo un rastreo de la totalidad de los filmes en los que la discapacidad, bien como cuestión central, bien como cuestión tangencial o anecdótica, haya sido acometida, si bien, entendemos que ésta pudiera ser tarea de un planteamiento taxonomista, que en todo caso conduciría a constatar presencias o ausencias de personajes discapacitados en diferentes géneros cinematográficos y/o en distintos períodos de la historia del cine¹.

Nuestro abordaje tampoco se enmarca en una perspectiva clínica, desde donde se reprocha al cine² el hecho de tratar la cuestión de la discapacidad al margen de la normalidad, concediéndose más importancia a la discapacidad que al individuo en sí mismo, a quien no se aísla de sus disfunciones físicas o mentales (Huerta y Jiménez, 2005: 76). Él o ella será un individuo no-todo, y la puesta en evidencia de su mella estará por encima del tratamiento de un personaje al que debería reconocérsele una entidad psíquica. Los planteamientos cinematográficos no harían justicia al individuo discapacitado, luego no tendrían la efectividad social deseada (consistente en la familiarización de la colectividad con la presencia de individuos diferentes en un cuerpo social ya en sí mismo heterogéneo³), en tanto la caracterización o la aproximación a la figura del discapacitado carecería de rigor u orientación desde el punto de vista clínico.

Tampoco se aborda en este trabajo la cuestión de la operatividad del hecho cinematográfico para los propios discapacitados, estimando su valor desde la perspectiva de la accesibilidad sensorial a la propuesta filmica, y a la postre del uso que puedan hacer de ella individuos para quienes la propia materia filmica sea refractaria⁴.

A diferencia de las posturas esbozadas anteriormente, la nuestra pretende abordar la discapacidad desde la lógica textual, centrándonos en la siguiente cuestión: ¿Cómo se escribe la discapacidad en el texto filmico? ¿Y acaso ello puede contribuir a educar⁵ la mirada del espectador? Entenderemos que el cometido primero del texto

¹ Un ejemplo de ello lo encontramos en los trabajos de Olga M^a Alegre (2003: 221) donde se identifican los diversos tipos de discapacidades que han estado presentes precisamente a lo largo de la historia del cine.

En este sentido, sobre la representación de la discapacidad en el cine y la creación de estereotipos cabe consultar, así mismo, el minucioso trabajo de Rhonda S. Black y Lori Pretes (2007: 66-83).

² Dicha crítica queda bien reflejada en el trabajo de De Carlo (2007: 338-348).

³ Véase al respecto el estudio de T. Bedirhan Üstün y otros (2001: 65-244) cuya muestra abarca 15 lugares distintos del planeta con particularidades culturales que afectan al modo de abordar, socialmente, la discapacidad.

⁴ Consúltase al respecto cualquiera de los estudios realizados por el profesor Antonio Rodríguez Fuentes, concretamente el que citamos en la bibliografía adjunta de 2003.

⁵ Utilizamos el término *educar* en el sentido de *cultivar*, e incluso de *civilizar*, diríase entonces de *humanizar*.

cinematográfico será el de construir las condiciones necesarias para que cierta experiencia (estética) tenga lugar para un sujeto dado. En este sentido, si bien es cierto que el cine de discapacitados ha satisfecho la pretensión de la que dan cuenta Huerta y Jiménez (2005: 76) de materializar el derecho de los discapacitados a hacerse visibles, más allá de ello proponemos que tras los límites de lo visible, más allá del horizonte de la visibilidad, cierto cine habría sido capaz de hacer de la figura discapacitada, en tanto figura textual, un operador al servicio de la experiencia estética.

2. La problemática de la obra filmica: enunciar la discapacidad

Metidos ya de lleno en la teorización del texto cinematográfico, abordaremos la cuestión de la discapacidad y su presencia en el cine como un problema de enunciación⁶: ¿En qué términos el relato puede hacerse cargo de la presencia en su seno de una figura provista de cierta disfunción, física y/o psíquica? Desde el comienzo descartamos que el relato filmico, en tanto hecho del lenguaje, materialización de un acto enunciativo, y en tanto fenómeno estético, deba abordar la cuestión de la discapacidad (al menos como finalidad principal) con rigor científico, asumiendo con fidelidad los saberes clínicos y sus ulteriores pretensiones sociales, esto es, hacer de la integración social de la discapacidad su bandera.

La tarea enunciativa será trascendente, su propósito será trascender los códigos que en el relato garantizan la buena comprensión de cierta disfunción, mediante deslizamientos del significado a través de los elementos constitutivos de la obra. Y será ahí, en esos deslizamientos, en esas piruetas, en esas alteraciones de la buena lógica del relato, la lógica que contribuye a entender, descifrar y (re)conciliar (con) lo disfuncional, donde resulte más eficaz el proceso enunciativo. Es por eso que decimos que el arte cinematográfico no está comprometido con la objetividad, o al menos no prioritariamente, la suya no es una mirada clínica, sino una que se quiere inmersa (anclada, e incluso capitalizada por) en el campo de las emociones, de lo experiencial, más que en el de la inteligibilización de cierta disfunción.

La obra artística se construirá en torno a una serie de cadenas significantes en las que nosotros, sujetos-espectadores, estamos llamados a inscribirnos, recorriendo cierta travesía enunciativa en virtud de la cual se nos revelarán determinadas presencias, entre ellas la de algún individuo discapacitado, así como su sentido en el relato. Una doble revelación que tendrá lugar en ciertas condiciones, las que garanticen la instauración de cierto horizonte humano (humanamente deseable) para el sujeto (para el discapacitado al igual que para el sujeto-espectador). Éste sería el modo más productivo, culturalmente hablando, y por tanto más instructivo, de actuación del relato: introducir al discapacitado en un universo (podría decirse en un orden social, en una estructura sociocultural) deseable, proporcionando así cierto goce estético, el goce del relato debido y deseado. Se trata, entonces, de que la experiencia artística no

⁶ A este respecto, consúltese el trabajo del profesor Santos Zunzunegui (2007), quien, si bien no aborda específicamente la cuestión de la discapacidad, sí reflexiona sobre la naturaleza del análisis filmico, contribuyendo de este modo a esclarecer la propuesta teórica y analítica que acometemos en el presente trabajo.

sea aniquiladora para el espectador, que éste no sea aniquilado en la travesía enunciativa, en la comparecencia en el texto de la figura discapacitada.

Ahora bien, los trayectos textuales al respecto son múltiples, y por ello conviene analizar dos modos diferentes de abordar el final del periplo (precisamente ese instante que da sentido a una historia) de dos personajes discapacitados. El primero de ellos tiene lugar en *The best years of our lives* (*Los mejores años de nuestra vida*, William Wyler, EE.UU., 1946), un filme perteneciente al llamado periodo clásico de Hollywood; el otro corresponde a *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, Canadá, 1992), un filme perteneciente a ese ya demasiado amplio período del postclasicismo. Pues bien, en el caso del filme de Wyler se construye, en la lógica del relato, un desenlace deseable para los personajes protagonistas, dos parejas jóvenes que finalmente contraen matrimonio, comprometiéndose (en la lógica del texto clásico) de este modo con su futuro. Se trata, por una parte, de la pareja integrada por un joven norteamericano excombatiente en la II Guerra Mundial, ahora mutilado, Homer Parrish (Harold Russell) y su novia de toda la vida, Wilma Cameron (Cathy O'Donnell), quienes tras la crisis que afecta a buena parte del filme, provocada por la vuelta al seno familiar del joven que ha perdido sus manos en el frente, finalmente consiguen recuperar y materializar la idea inicial del enlace. Esto habrá de propiciar una experiencia gozosa, cargada de deseo para el espectador, tal como nos marca una segunda pareja que acude invitada al feliz evento: se trata de otro excombatiente, Fred Derry (Dana Andrews), y la joven Peggy Stephenson (Teresa Wright), de familia acomodada; Fred encontrará ahora la reorientación posible de una vida cifrada en el desastre. Esta pareja última se reencuentra (tras su particular crisis, pues no pertenecen a mundos conciliables, hecho que deberán trascender) en la ceremonia del amigo discapacitado, y gracias a ese acto propiciatorio, a todas luces propiciatorio, la boda, también ellos decidirán dar su paso arriesgado, y en tanto tal provisto de valentía. En esto radica la deseabilidad (para ellos y para nosotros, espectadores) del final, en la carga de valor, de apasionada valentía que, como en todos los actos humanos decisivos, aquí se inscribe.

En el caso del segundo filme se inicia la última secuencia con un sueño de Léolo (Maxime Collin), en el que el niño desesperadamente llama a la protagonista de todos sus sueños, Bianca (Giuditta Del Vecchio), quien sin embargo esta vez no comparecerá. Su ausencia marca el inicio de la convulsión (una crisis, si bien ésta irresoluble) que sufrirá Léolo y que le llevará al psiquiátrico en que se encuentran los demás miembros de su familia. Léolo es ya, se ha manifestado ya como un psicótico, cuando había sido hasta este momento el último reducto (la única esperanza) de normalidad (esto es, de salud mental) entre los suyos. Acabará siendo, sin embargo, un discapacitado mental para quien el relato no pudo sostener un sueño, un sueño que alimentara, más allá de su deteriorada realidad, su necesidad de amar y de vivir al margen de la locura; no fue posible sostenerse en los márgenes de la locura. La del filme será una experiencia aniquiladora para el espectador, en la medida en que no hay garantías ni para él ni para los personajes de habitar un universo deseable. Y por cierto que allí donde la construcción de un universo deseable para Léolo, para el sujeto, no es posible, el quehacer médico, el quehacer científico sólo podrá interpelarlo como materia (o psique) dañada susceptible de ser (si hay fortuna) más o menos reparada. De modo que si el propio relato no se hace cargo de la generación de una promesa alentadora (esta es la vía instructiva, civilizatoria, de la que hablamos)

para el sujeto que habita el relato, el discurso médico (clínico, pragmático) será incapaz de llevarlo a cabo, pues éste opera en otra dirección, luego el texto se situará en los márgenes de la tolerabilidad.

Aquí puede reconocerse el decaimiento reciente de una de las funciones específicas del relato en tanto herramienta cultural, a la par que educativa, instructiva. Pues en la medida en que la proliferación de narraciones filmicas dotadas de cierto alicamiento, o pesimismo, o descompromiso, es un hecho, el grado de tolerabilidad al desastre (al desastre experiencial) habrá ido creciendo también en el espectador hasta llegar al desvarío de una mirada capaz⁷ de asumirlo todo, y en el extremo capaz de reclamar cada vez mayores proporciones de barbarie para conseguir, por fortuna, ser estimulada.

3. La problemática estética: propiciar la experiencia de lo sublime

Convoquemos a continuación una noción de estética manejable y aprovechable en el marco de la teorización del texto filmico, para lo cual apelaremos a las consideraciones de Eugenio Trías (1982: 17–18) al respecto:

En este escrito se quiere reflexionar sobre estos dos aforismos. La hipótesis a desarrollar es la siguiente: lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebato. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético. El carácter apariencial, ilusorio (que a veces se llega a considerar fraudulento) del arte radica en esta suspensión. El arte camina a través de una maroma: El vértigo que acompaña al efecto estético debe verse en esta paradójica conexión. Por cuanto lo bello linda lo que no debe ser patentizado, es lo bello “comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse”. Por cuanto lo siniestro es “revelación de aquello que debe permanecer oculto”, produce de inmediato la ruptura del efecto estético.

El interés por examinar esta cita de Trías es doble, pues se trata de extraer una noción de efecto estético, al tiempo que reconocer la lógica de una dialéctica que moviliza toda obra de arte, incluida la obra cinematográfica. Y bien, como puede advertirse, Trías habla de efecto estético como algo que se desprende de la dialéctica siniestro/bello, intrínseca a la obra de arte, insistimos, y por ende, a la obra cinematográfica. Para Trías la presencia de lo bello constituye el límite, y en esa medida la gestión (simbólica, metafórica, al tiempo que escópica, entendemos) de algo que no debe revelarse abiertamente, en toda su contundencia: lo siniestro. Obsérvese que lo bello en tanto elemento de gestión textual, constituye un operador

⁷ Sobre la naturaleza pulsional de esa mirada, que se alimentaría de ciertas manifestaciones, de ciertas dosis de violencia radical, destructiva, Luis Martín Arias (2009: 125) ha desarrollado un planteamiento interesante que conviene tener en cuenta.

imprescindible al servicio de la experiencia estética⁸, en la medida en que actúe como elemento de velado, y vedado, de eso que debe permanecer oculto, actuando así en el orden de la visibilidad y en el orden de la contención de lo que debe o no-debe manifestarse, aflorar. En esa certeza, absolutamente arrebatadora para el sujeto, de que tras lo bello (velo) se encuentra lo siniestro, comienza a saberse de la experiencia estética. En palabras de Trias (1982: 29): “Desde estas consideraciones cobra toda su significación el aforismo de Rilke: lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar. Y ese comienzo nos aventura, como tentación, hacia el corazón de la tiniebla, fuente y origen, feudo de misterios, que debiendo permanecer ocultos, producen en nosotros, al revelarse, el sentimiento de lo siniestro”.

Ahora bien: ¿Cómo opera lo bello en el texto que denominamos “cine de discapacitados”? ¿Y cuál es la relación de la función estética con la función educativa cuando ambas comparecen en dicho texto? Es ahora cuando lo bello se manifiesta como una categoría formal limitada, en tanto apunta apenas a la presencia en el texto de ciertos cánones de belleza reconocibles, categoría que conviene trascender. Será de la mano del propio autor que podamos trasladar la cuestión de lo bello hacia la cuestión de lo sublime, entendido éste como presencia (y añadiremos: acción, acto o palabra) que no necesariamente se ajusta a un canon de belleza dado.

Pero antes de continuar con el desarrollo de la cuestión de lo sublime, introduzcamos brevemente otra cuestión, la relativa a lo siniestro, eso que constituye una amenaza porque la aproximación a ello pudiera resultar intolerable para el sujeto. Lo siniestro tendrá que ver (siguiendo con la lectura del autor) con la materialización de cierta fantasía inconsciente (diríase inconfesable) y en tanto tal temida. Así, parece producirse en lo real una confirmación de fantasías que fueron refutadas por el choque del sujeto con la realidad en su proceso de maduración. Consecuentemente, en la articulación entre lo sublime y lo siniestro tendríamos que lo primero comparece como ese rostro familiar, reconocible, armónico, de algo que puede ser portador de secretos (temidos) que olvidamos por represión.

Lo que Trias nos propone es, después de todo, que en la articulación entre lo sublime y lo siniestro se encuentra una metáfora experiencial, la que corresponde a la experiencia constitutiva del sujeto humano, en virtud de la cual lo más inquietante entonces, en los comienzos, en el origen, pudo ser enmascarado en el sentido de adoptar o incorporar la máscara social, y ahora (cuando la obra de arte así lo permite) puede ser convocado y a la vez sublimado en los términos de un proyecto estético, gracias a cierto aparataje textual capaz de llevar a cabo una gestión simbólica, en tanto reproduce los condicionamientos fundadores de lo humano, y capaz de llevar a cabo una gestión formal, en tanto se haya dotado de toda una serie de figuras amables facilitadoras de la relación con lo más temido. La función de la obra artística será, entonces, la de convocar algo inquietante para tejer sobre él un principio de sublimación, esto es, de normalización (de legalidad) y de imaginarización (de

⁸ Hemos variado la denominación *efecto estético* por *experiencia estética*, al considerar que en el primer caso pareciera que del relato emana algo, se desprende cierto halo que polariza el deseo, que lo atrapa, si bien se establece una distancia entre la lógica del relato, lo que de él se desprende, y el sujeto que queda involucrado; mientras que en el segundo caso, la experiencia estética apuntará a cierta vivencia, en la práctica, del texto, en el asalto al texto, que implicará directamente al sujeto, que lo movilizará (negando toda distancia entre texto experimentado y sujeto) al margen de su voluntad.

deseabilidad), a todo lo cual denominaremos experiencia estética. No obstante, la obra artística articulará múltiples formas de acometer este paradigma, en esencia: apartándose de él o acercándose a él, esto es, evacuando o escribiendo con literalidad su cifra, sus condiciones, su estructura... si bien añadiremos con Trías que la obra de arte, si es tal, hace residir su vitalidad y su utilidad en la reproducción del paradigma de generación de lo humano, favoreciendo así la experiencia estética: un principio de normalización por la vía de lo sublime de aquello que resulta difícil de tolerar al sujeto, y es aquí donde, precisamente, se reconoce la tarea instructiva, civilizatoria, del arte.

Adviértase, resituando la cuestión que nos atañe, que no nos planteamos cuál sería desde el punto de vista clínico o desde el punto de vista de la construcción de la realidad social (que compete, en gran medida, a los medios de comunicación y, más ampliamente, a las industrias culturales, entre las que se encuentra la cinematografía), el mejor modo de abordar la presencia de la discapacidad y su visualización en el cine; sino que nos preguntamos por la operatividad para el sujeto, desde el punto de vista experiencial, de rozarse con un determinado proyecto estético cinematográfico, y si va en ello implícita una tarea civilizatoria, culturalmente instructiva y, en sentido amplio, educativa. Nos preguntamos si en esa dialéctica intrínseca a toda obra de arte, que convoca lo inefable, para escribirlo y sublimarlo, gestionarlo simbólicamente, metafóricamente, estéticamente (que será una gestión planteada para leerse en clave subjetiva), hay una tarea socializadora en la que se ve afectada la discapacidad.

4. La discapacidad como referente del relato: conclusiones

Consideraremos, desde el ámbito específico de la teorización del texto, que el referente será aquello alrededor de lo cual todo se dispone, literalmente, en el texto. El referente será un lugar común a todo texto, que cabría definir como desafiante del orden (lógico) y del sentido (Martín Arias, 1987), y por eso siempre constituye un avatar indeseado dentro del buen devenir narrativo y/o discursivo. El referente será aquello que, por sobrevenir de modo imprevisible, azaroso y violento, requerirá todo un trabajo de escritura, de gestión, en torno suyo, o en buena lógica estética, todo un trabajo de sublimación.

Pues bien, ¿cómo relacionar la cuestión de la discapacidad con la cuestión del referente? No se trata de afirmar que la discapacidad, cuando se convoca, es el paraje de referencia del relato, pero lo que sí puede sostenerse es que con la figura del discapacitado emerge en el horizonte visual del espectador, en muchos casos, la presencia del cuerpo humano al margen o desprovisto de cierta imaginaria. Emergerá, entonces, el cuerpo sin gestalt, no investido por los abalorios⁹ que, por ejemplo, los textos publicitarios acostumbra a poner en escena. No es posible la mascarada o el enmascaramiento de la materia, de eso el cine de discapacitados no participa, lo que emerge en su caso es el cuerpo-todo-materia, y en este sentido

⁹ El concepto de "constellation d'images" que desarrolla Gilbert Durand (1969: 40-51) todavía sigue siendo muy preciso para abordar el despliegue de imágenes más característico de los textos publicitarios actuales.

diremos que, en la medida en que lo real del cuerpo está¹⁰, en la medida en que la materia del cuerpo se hace presente en ausencia de cualquier operación de borrado de la misma, la presencia de la discapacidad estará más cerca del referente que otras presencias.

Examinemos a continuación un fragmento de *León y Olvido* (Xavier Bermúdez, España, 2004), en el cual el protagonista masculino, León (Guillem Jiménez), un joven con síndrome de Down, define su deficiencia, a la que llama “el síndrome”, como algo azaroso: mellizo de Olvido (Marta Larralde) fue a él a quien tocó cargar con el síndrome, aunque podría haber sido ella la elegida. El referente del relato no es, sin embargo, su discapacidad, sino la imparables, inabarcable e inabarcable pulsión de muerte que atraviesa todo el filme, y que instala todas las relaciones humanas, todos los actos, todos los propósitos, en el sinsentido abocándolos al fracaso. Ahora bien, también la discapacidad de León forma parte directamente de ese sinsentido, de esa evacuación del principio de causalidad que afecta al filme, de ahí que podamos decir que la discapacidad de León está polarizada por el referente del relato: la pulsión de muerte, eso que, sin causa determinable, o por infinitas causas, una vez desatada, originó toda la trama.

Caben, por otra parte, diversas formas de abordar el referente en el ámbito cinematográfico: una de las cuales puede definirse como pesimista, la cual vendría a alimentar las ansias desenfrenadas de la mirada (del espectador) de acercarse lo máximo posible al referente, para acometerlo en estado puro, en ausencia de cualquier velo que lo tamice, gestione, sublime, ansia de la que da cuenta Luís Martín Arias (1987: 86):

En un interesante y reciente artículo, Félix Fanés ponía en evidencia cómo la modernidad, por lo menos a partir de la revolución francesa, se ha caracterizado, en sus manifestaciones artísticas, por una plaga: la dictadura de un ojo insaciable. El melodrama teatral del XIX, sobre todo desde que cobró gran importancia la puesta en escena, inauguró el predominio absoluto de lo visual. Señalaba también la continuidad que el cine ha supuesto respecto al melodrama teatral decimonónico: ambos son espectáculos que movilizan sin ambages los dispositivos de deseo de un público amplio e indiferenciado, y, ambos, se basan en la puesta en escena.

Cabe reconocer la consideración precedente a través de una secuencia de *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, EE.UU., 1980), donde todo gira alrededor del vértigo de mirar la materia deforme y de constatar la imposibilidad de cualquier elemento de mediación, de velado, pues el texto no lo ha generado, entre dicha materia y el observador: es imposible operar con algo tan horrendo, he ahí la postura pesimista, y por el camino se desencadena el goce de vulnerar el derecho al velo de un sujeto que, en ausencia de tal mediación, se sabe extremadamente frágil ante la mirada ajena, una mirada impúdica, pornográfica, desoladora. Ello se pone de manifiesto especialmente en el encuentro de Anne (Anne Bancroft) con John Merrick (John Hurt), el hombre elefante, instante donde todo se juega en el plano de la mirada, de manera que ella quedará impresionada, calcinada su retina, ante el grado de desfiguración (desantropomorfización) del hombre elefante. De ahí que cuando ambos se quedan solos en la estancia que ocupan, se produzca un gesto de caída de

¹⁰ Sobre la dialéctica de lo real y lo imaginario en torno al cuerpo, véanse las consideraciones al respecto de Françoise Dolto (1994: 9-52).

los párpados de Anne, un gesto no tanto pudoroso como de negación de lo contemplado, el gesto que evidencia lo insoportable de la presencia del ser deforme, y ello apunta directamente al registro referencial del relato, no otro que la desoladora experiencia de soledad, de marginalidad¹¹ que (se) vive (a través de) el personaje discapacitado.

Este tipo de cine construye una relación eminentemente escópica con el referente, emplazando una mirada, en palabras de Luís Martín Arias, centrada y omnipotente, que responderá al deseo de querer verlo todo en las mejores condiciones posibles, máxime si el horizonte visual está poblado por lo monstruoso¹²; una mirada dispuesta, decidida, siempre a que algo la azote con brutalidad, algo que emerja en el texto súbitamente para quebrarla, algo que se torne intolerable (y es en esta esfera, en la de lo intolerable, que se situará también la presencia de la discapacidad), pues ésta será una mirada abocada al horror, en la medida en que toda posibilidad de gestión o de reconciliación o de sublimación de la materia desprovista de imaginería habrá sido evacuada. Probablemente un síntoma cultural, pues en nuestra contemporaneidad se percibe la gestión, la sublimación, de lo referencial como impostura.

No obstante, pueden reconocerse otros modos posibles de gestión del referente en el cine, más optimistas. En el siguiente caso, la discapacidad estaría vinculada a un referente gestionado, sublimado, luego sujeta también a una tarea que otorga al sujeto discapacitado cierto lugar en el texto, y con ello, su parcela propia en el campo de la deseabilidad. Desde esta perspectiva puede reconocerse la reclamación, la exigencia de Olvido, de nuevo en el filme *León y Olvido*, aun cuando torpe por rotunda, por non admitir matices, por hacerse al margen de ciertas garantías para el discapacitado. Esta puede apreciarse especialmente en dos escenas: en la primera de ellas León hace la cena para su hermana y para él, previo a esto Olvido de malos modos le hace saber que nada está garantizado, en concreto el sustento, si nadie se hace cargo de ello. Más adelante, en la misma secuencia, León decide hacer la cena, si bien como podrá apreciarse, el resultado (planteado en tono de comicidad) señala la necesidad de que se le oriente. No obstante, el hecho es que León es emplazado una y otra vez a resolver las tareas de supervivencia, aún cuando el tono que adopta el texto será de condescendencia con ese a quien se le reclama autonomía. Y así, tanto más resulta imposible la autonomía absoluta, tantas más tentativas se registran en el filme de hacerla posible, tal como se evidencia, de nuevo, en otra secuencia en la que Olvido, tras dejar a su hermano en casa, disfruta de un instante de ocio que, sin embargo, se verá cercenado por el hecho de que, de pronto, aparezca León en mitad de la noche, buscándola, como un niño desvalido busca a sus progenitores. En el rostro de Olvido se reconoce el más severo de los reproches (por otra parte comprensible en la lógica laxa que adopta el relato postclásico); en cuanto a León, su gesto (que se quiere infantil) puede leerse en clave de llamada de atención, al tiempo que de llamada de auxilio.

¹¹ Literalmente se trata de estar en los márgenes, en los límites del texto social, de su tejido, de todo aquello que la colectividad y sus instituciones admiten como representativo de sí, como propio.

¹² O quizá debiera decirse: y especialmente en la medida en que el horizonte visual esté poblado por lo monstruoso. Vinculado a esta cuestión de lo deforme, lo depravado, lo monstruoso, consúltese el artículo de James Keller sobre, entre otros, el citado film de David Lynch.

Estas dos formas, aunque ligeramente diferenciadas, de abordar el referente cinematográfico, tienen en común que acusan un determinado déficit: su incapacidad para gestionarlo a través de una gesta simbólica, heroica, metafórica y, en esa medida, civilizatoria, instructiva, deseable. Y así, una vez que el cine se ha instalado en el más absoluto verismo, ha abandonado uno de los cometidos primordiales del arte, que no será tanto el de nombrar lo que es, lo que existe, lo que define e integra la realidad que habitamos, sino el de nombrar aquello que, con independencia de todos los condicionantes, debiera ser, debiera existir, debiera darse. A diferencia de ello, todavía el filme clásico se dotaba de gestas, como es el caso de *Los mejores años de nuestra vida*, donde el amor comparece como eso que garantiza el compromiso sin paliativos, de ahí que el enlace sea una gesta en virtud de la cual Homer, ahora desprovisto de sus manos, con absoluta decisión y contundencia decide pasar su etapa de cenizas, procurando que la cicatriz se extienda de una vez sobre la herida; un recorrido que ha hecho deliberadamente en solitario, encarando la vida con arrebatadora valentía.

Bien diferente, situándose así en un extremo opuesto, será lo que suceda en otro filme, *Las tortugas también vuelan* (*Lakposhtha hâ m parvaz mikonand*, Bahman Ghobadi, Irán/Irak, 2004), en el cual, aún cuando la gesta se convoca y tiene lugar, así, Kak Satellite (Soran Ebrahim), un chico habitante de un campamento de niños huérfanos en el Kurdistán iraquí, junto a un chico mutilado, Hangao (Hiresh Feysal Rahman), intentan salvar inútilmente al sobrino de este último, Rega (Abdol Rahman Karim), un niño invidente hijo no deseado de su hermana pequeña Agrin (Avaz Latif), pues ha sido fruto de una violación, el cual finalmente yacerá ahogado por su propia madre en el fondo de una charca. No se habrá podido evitar el desenlace, he ahí el pesimismo del cine más reciente, he ahí el drama de la impotencia más absoluta frente a los embates del azar, frente al acto parricida, frente a lo que acontece sin más. Y así, nada tan desolador como el último plano, en el que Hangao desaparece entre la masa de soldados que asedia el campamento, radicalmente ajenos al drama de un chico que deambula solo, destrozado, desamparado, y para quien ningún futuro deseable habrá podido ser escrito.

Estos dos últimos filmes, en la medida en que ambos se oponen, nos sitúan frente al problema nuclear del texto cinematográfico, introduzca o no la figura del discapacitado, que será el de la fundación de sentido, esto es, que la tarea estética, la tarea de sublimación, la tarea simbólica, sea tal que tenga como resultado la conformación del texto como ámbito de sentido para los sujetos, aquellos que habitan el texto y aquellos otros que asisten a su despliegue. Se trata, pues, de que el texto artístico funde (en ello radica su tarea civilizatoria, instructiva) una parcela de sentido para el sujeto, para que sea literalmente experimentado por el sujeto, no es otra cosa la experiencia estética. Y es ahí donde la discapacidad podrá ser pensada como otra cuestión que un sinsentido, una pirueta azarosa de la vida, un malogro, luego como una amenaza, en la medida en que se la dote de sentido en la experiencia subjetiva del texto y, más ampliamente, en la experiencia social. Dotarla de sentido, esto es, acometerla, abordarla, darle un lugar, para hacerla manejable, para operar humanamente con ella, para operar de un modo deseable con ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALEGRE, Olga M^a (2003): *La discapacidad en el cine*. Santa Cruz de Tenerife, Octaedro.
- BLACK, Ronda, y PRETES, Lori (2007): "Victims and Victors: Representation of Physical Disability on the Silver Screen", en *Research & Practice for Persons with Severe Disabilities* n° 32, 2007, pp. 66-83.
- DE CARLO, Keri (2007): "Ogres and Angels in the madhouse. Mental health nursing identities in film", en *International Journal of Mental Health Nursing* n° 16, 2007, pp. 338-348.
- DOLTO, Françoise (1986): *La imagen inconsciente del cuerpo*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona, Paidós.
- DURAND, Gilbert (1969) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas.
- HUERTA, Laura, y JIMÉNEZ, Cipriano (2005): "Cine e discapacidad", en *Maremagnum* n° 9, 2005, pp. 75-82.
- KELLER, James (1995): "Like to a chaos: deformity and depravity in contemporary film", en *Journal of Popular Film and Television* n° 23, 1995, pp. 8-14.
- MARTÍN ARIAS, Luis (2009): *En los orígenes del cine*. Valladolid, Castilla Ediciones.
- MARTÍN ARIAS, Luis (1987): "Psicosis. El encuentro del ojo con lo real", en *Contracampo* n° 42, 1987, pp. 79-90.
- ORTIZ, Lorena (2001): "Séptimo arte. De víctimas a héroes, los discapacitados en el cine", en *Gaceta Universitaria* n° 217, agosto de 2001. Disponible en Internet (12.4.2010):
<http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/217/contenidos217.html>
- RODRÍGUEZ FUENTES, Antonio (2003): "Integración escolar de alumnos con deficiencia visual en España: algunas sugerencias espaciales y contribuciones tecnológicas y tiflotecnológicas", en *Estudios pedagógicos* n° 29, 2003, pp. 143-153.
- TRÍAS, Eugenio (1982): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral.
- ÜSTÜN, Bedirhan (Ed.) (2001): *Disability and Culture: Universalism and Diversity*. Göttingen, Hogrefe & Huber.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2007): *Contracampo: Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid, Cátedra.