

EL REGRESO (ZVYAGINTSEV, 2003)

Presencia/ausencia del padre en el cine europeo contemporáneo

Basilio Casanova

C. E. S. Felipe II de Aranjuez (U.C.M.)

basiliocasanova@auna.com

ABSTRACT: *El regreso* es film excepcional que pone en escena, comenzado el siglo XXI, un hecho materialmente demostrable: la ausencia prácticamente total de figura paterna en el cine europeo contemporáneo. Ausencia nuclear que determinará la naturaleza de un cine, el europeo, que ha creado relatos protagonizados por personajes casi siempre a la deriva, cuyos actos, si por algo se caracterizan, es por la ausencia en ellos de densidad, por ser actos casi nunca justos, casi nunca realizados en el momento justo, sino todo lo contrario: actos arbitrarios, casuales, realizados a destiempo.

En *El regreso* la figura del padre irrumpe tomando dimensiones mitológicas y su irrupción es también, y al mismo tiempo, la del tiempo mismo que entra así en la vida de los jóvenes protagonistas en tanto que tiempo real que desgasta pero que, si como tal es asumido, hace crecer. Un tiempo pues de iniciación, un viaje iniciático que transforma la vida de los dos hermanos protagonistas hasta entonces instalados en la nada y el vacío de su relación exclusiva con la madre. Con la irrupción de la presencia del padre, introducido por el deseo mismo de la madre, nace en el film una nueva, e insólita en el cine europeo contemporáneo, configuración espacio temporal.

EL REGRESO (ZVYAGINTSEV, 2003):

presencia/ausencia del padre en el cine europeo contemporáneo.

1. Enjaulados en el vacío

Un plano general nos muestra un muro de contención al final del cual se alza una plataforma de madera (F1). Sobre ésta varios adolescentes juegan a desafiar el vacío lanzándose al agua del mar. Vemos las figuras de los jóvenes, todos ellos varones, recortarse sobre un cielo azul claro, encuadradas por las barras metálicas que forman la barandilla de la torre que los protegen del vacío que los rodea (F2).

Andrey e Iván son, además de adolescentes, hermanos. Andrey es el mayor y el más decidido de los dos a lanzarse al agua una vez lo han hecho ya el resto de sus colegas. A Andrey le vemos apoyarse en la barandilla metálica, no así a su hermano que mira hacia abajo asustado (F3).

Bajo las cabezas de los dos hermanos ahora -así es como los muestra una cámara cenital-, el más intenso y profundo de los negros (F4). Negro al que habrá de arrojarle enseguida el hermano mayor, mientras el más pequeño queda ahora fuera de imagen, se diría que situado, suspendido en el límite mismo del encuadre (F5).

El desafío al que los muchachos se enfrenta tiene nombre: aquel de ellos que no se atreva a lanzarse al agua recibirá el despectivo apodo de *gallina*. Iván está solo en la plataforma, abandonado por su hermano, quien, más que animarle, le desafía desde abajo a lanzarse al agua (F6). La imagen muestra al muchacho como un ser literalmente enjaulado en ese vacío que le atrae tanto como le atemoriza.

La secuencia proseguirá con ese mismo motivo visual de la jaula al mostrarnos a Iván de espaldas, sentado, lleno de miedo, intentando protegerse, pero también sintiéndose amenazado (F7).

La profundidad del vacío que se abre ante Iván lo dibuja esa torre de madera y metal que la cámara muestra ahora en contrapicado, y cuya parte superior dibuja en el plano un rectángulo oscuro, negro (F8).

Estremecedoras a la par que hermosas esas imágenes de Iván tiritando de frío, paralizado, incapaz ya no sólo de saltar, sino más aún de bajar de esa torre en la que se halla instalado (F9).

Desde esa torre contempla ahora a su madre, que ha acudido a ayudarle. La vemos desde arriba recortada su figura picada sobre un puzzle de piedras (F10).

Él la llama y ella sube la escalera que lleva hasta la plataforma. La madre abraza a su hijo, con el que por otro lado parece fusionarse, confundirse (F11). Un abrazo a contraluz, el de la madre al hijo, que en nada ayuda a éste a salir de esa jaula que le paraliza, sino, por el contrario, un abrazo todavía él si cabe más paralizador.

Las tres últimas imágenes que aquí presentamos constituyen por eso una serie inapelable en la que la madre comparece junto a esa suerte de cordón umbilical que le une todavía a su hijo, cordón que ata a éste a la tierra.

2. El hermano mayor y la traición

Iván se reúne con sus compañeros de saltos e intenta ahora reconciliarse con ellos. Ninguno sin embargo le devolverá el saludo. Uno de ellos incluso le insulta llamándole *gallina*. Iván, ofendido, se enfrenta a él y acto seguido reclama de su hermano cierto reconocimiento. Sin embargo éste no sólo sale en defensa de su hermano pequeño sino que le ratifica en su condición de cobarde llamándole *gallina*; después Andrey bajará la cabeza avergonzado (F12). Los dos hermanos se enzarzan a continuación en una pelea.

3. La casa

Y después los dos corren uno detrás del otro empujados -las imágenes no mienten- por su pulsión (F13, F14). Corren una carrera desenfrenada cuya meta final es la casa donde les aguarda la madre. Pues es a ésta a quien el hijo menor llama una y otra vez perseguido por su hermano mayor (F15).

Y allí, en la casa, en efecto, está la madre, a la que vemos de espaldas, apoyada en una barandilla de hierro, fumando un cigarro (F16). La madre al oírles se vuelve y les manda callar. Les manda callar porque su padre -*vuestro padre*, dirá- duerme.

Al oír esto los muchachos, poniendo cara como de no haber oído bien, dicen: *¿Quién?* (F17). Después se volverán -es decir, harán lo mismo que hiciera su madre- los dos para mirar hacia el coche que está aparcado cerca de la casa y que ya había aparecido en imagen cuando los muchachos se acercaron a ella (F18).

El lugar de la casa donde se encuentran Andrey e Iván aparece como un lugar en todo similar al de la parte superior de la plataforma desde donde el primero de ellos se lanzara al agua y el segundo permaneciera paralizado, prisionero del miedo.

Sin embargo la mirada de ambos dirigida a contracampo señala en una dirección diferente, apunta una posible salida para esa pulsión desenfrenada que les condujera hasta esa casa en un principio habitada sólo por la madre, pero que ahora se descubre habitada también, y de manera inesperada, por un tercero: el padre.

Un nuevo horizonte, una nueva perspectiva parece abrirse, entonces, para esos dos muchachos. Más habría que decir que no se trata tanto de la apertura de un nuevo horizonte como de la apertura un horizonte sin más, de una senda, de un trayecto, pues resulta evidente que en la otra dirección, en la de esa madre hacia la que los dos muchachos corrían, no hay horizonte, no más que el de esa jaula que muestra la imagen (F18).

En ese lugar al que ahora miran los dos hermanos hay un vehículo: el *vehículo* del padre.

Porque el padre existe, y está ahí, durmiendo en la cama de la madre. Lo que quiere decir que en esa casa ya no sólo hay madre, o que hay en ella algo más que madre. Que en esa casa, en definitiva, algo ha empezado a arder, que hay en ella brasas (F19).

4. El padre

Una puerta se abre, pues, para esos dos jóvenes adolescentes. Una puerta que Andrey abre con sus propias manos. Surgirá entonces ante ellos la figura imponente del padre (F20). Presencia imponente del padre que cobrará para sus hijos la forma de una revelación (F21).

Iván, sin embargo, saldrá huyendo de esa visión y correrá a refugiarse una vez más entre barrotes, esta vez los de la escalera de la casa (F22, F23).

Pero el padre sigue ahí, decimos, imponente, con los pies fuera de la cama (F24). Su presencia en ésta es en todo semejante a la del *Cristo muerto* que representara en un célebre cuadro Mantegna (F25).

Sólo que en la imagen de *El regreso* no están las dos mujeres que lloran en el cuadro de Mantegna la muerte de Cristo. Su lugar lo ocupa en el plano un espacio oscuro.

Un hombre muerto tumbado en la cama, y el sexo ocupando, tanto en la pintura como en el plano, un lugar central.

5. Dios Creador

Es Iván, el más pequeño de los dos, quien sube al desván de la casa. Un desván que comparece en el film como un lugar olvidado: el lugar mismo del inconsciente (F26). Un lugar donde los niños guardan, en el interior de un libro con ilustraciones, una foto -la única, al parecer- de su padre.

Iván abre primero el baúl y después el libro. En el interior de éste el padre comparece muy próximo a Dios Padre, o a Dios Creador (F27, F28, F29).

La foto en la que aparece el padre -también la madre- está colocada junto a una ilustración del pasaje bíblico que narra el sacrificio de Isaac, o el mito de Abraham. Ese donde, como señala Jesús González Requena, Dios pide al padre que sacrifique su bien más precioso: *Dámelo: no es tuyo*. ¿Un Dios cruel?, se preguntará González Requena:

*Pienso que no: uno que dice, al padre como a la madre, que el hijo no es suyo: que no puede ser objeto de su pulsión, que tiene derecho a ser.*¹

Ilustración bíblica que constituye el fondo mismo de la fotografía en la que los dos hermanos aparecen sostenidos por su padre (F30): al más joven lo sostiene en brazos, mientras que el mayor está sentado en la parte delantera una moto, respaldado siempre por su progenitor.

Los rostros de los dos hermanos a contraluz, a ambos lados del encuadre, flanquean tanto el libro como la foto, mientras la cámara se sitúa de manera muy precisa entre los dos, se diría que ocupando un lugar tercero -también certero- entre ellos. Desde ahí, desde ese lugar tan preciso, nos es mostrada la foto de familia en la que el padre tiene sin duda un papel protagonista (F31).

6. La mesa y el lugar del padre

El lugar central que la cámara marca como el del padre no hará sino confirmarse en la secuencia que sigue. En ella vemos a dos mujeres sentadas a la mesa: a la izquierda la madre de los muchachos y otra mujer mayor a la derecha. Detrás de ellas una puerta abierta -una vez más una puerta- y un espacio vacío que pronto va a ser ocupado por la figura de él, esposo y padre (F32, F33).

Su irrupción en escena convoca por eso todas las miradas. Y no sólo las convoca, sino algo mucho más importante: las mediatiza. Por ejemplo la de Iván, el pequeño, que mira primero a su padre con cara de pocos amigos -ya se sabe que un padre es para sus hijos algo bien distinto a un amigo, en contra de esa opinión al parecer hoy en día mayoritaria que tiende a identificar ambas figuras, borrando así aquello que las diferencia.

Detrás del muchacho un rayo de luz que remite al rayo mismo de Zeus, rayo separador, diferenciador (F34). Iván dirige después su mirada hacia su madre, a la derecha (F35). Ésta, a su vez, hace el movimiento contrario: mira primero a su hijo y después lo hace a su marido (F36, F37). A continuación será éste quien protagonice de manera absoluta el plano, primero mirando hacia su hijo y después proponiendo un brindis (F38, F39).

¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto", *Trama y Fondo, Revista de cultura* (2002), nº 13, p. 25.

La presencia del padre además de mediatizar las miradas de sus hijos, mediatiza también la relación que estos tienen con la comida, con el alimento (F40). Y todos sabemos que el primer alimento para un niño es, procede de, su madre.

Los planos siguientes abundan en esa misma dirección en la que el padre ocupa siempre un lugar central -lugar del que ha estado ausente durante décadas en el cine europeo contemporáneo-, tercero y certero, que es también, como ya hemos señalado, el lugar mismo que la cámara elige para ubicarse. Conforme ésta se va alejando, aparecen en imagen todos los miembros de la familia en torno a esa figura central que impone su presencia en el plano (F41, F42).

7. El lugar del padre muerto

Ese será, pues, desde ahora mismo el lugar que el padre ocupe en el film. Por eso cuando ese padre haya muerto, su lugar, pese a todo, seguirá siendo el mismo. El lugar, prefigurado ya en una de las primeras escenas del film, del *Cristo muerto* surcando esta vez las aguas (F43, F44).

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.