



MUNDOS POSIBLES EN EL CINE: “LA CASA DEL LAGO” (2006)

ACOSTA-PARHAM, Diana

Resumen

A través del análisis semiótico de la película La Casa del Lago (2006), el presente estudio intenta demostrar la persistencia del mito del eterno retorno en la narrativa fílmica contemporánea. Este eterno retorno es presentado como un mundo posible donde el rescate de la humanidad se produce por un ejercicio de conciencia de sí claramente reflejado en los constantes flashbacks y flashforwards del guión. "La supervivencia por el montaje", uno de los conceptos claves del proyecto de tesis doctoral de la autora, está íntimamente conectada al tema de la memoria y la identidad, las que son vistas como un método de lucha contra una sociedad deshumanizada.

Palabras Clave: montaje - eterno retorno - identidad.

Abstract

Through the semiotic analysis of the film The Lake House (2006) the present study intends to show the persistence of the myth of eternal return in contemporary film narrative. This eternal return is viewed as a possible world where humanity is rescued from doom by an exercise of self-awareness reflected in the constant flashbacks and flashforwards of the movie script. "Surviving through editing", one of the key concepts in the author's dissertation proposal, is closely connected to the subject of memory and identity which are seen as a means to fight back against a dehumanized society.

Key words: editing - eternal return - identity.

Introducción

El presente trabajo intentará demostrar la persistencia del mito del eterno retorno, propuesto como mundo posible, en la narrativa fílmica contemporánea. Lo haremos a través del análisis de "La casa del lago" dirigida por el argentino Alejandro Agresti, la cual es un remake de la película original "Il Mare" (2000) de origen coreano.

La afloración de ese sustrato mágico del pensamiento occidental se verá justificada por una nueva época de crisis, no ya la amenaza de la guerra nuclear, trasfondo de la guerra fría, ni siquiera el terrorismo que supuestamente podría provocar una tercera



guerra mundial, sino la amenaza silenciosa del calentamiento global. También se apuntará a un planteo subyacente en el film acerca de la importancia del conocimiento de sí mismo. Memoria e identidad parecen ser la base de la supervivencia en un mundo donde la noción de consumo alcanza al individuo devenido plástico y amorfo en el mercado sentimental. En efecto, el mundo posible de "La casa del lago" parecería estipular que solo una conciencia alerta y un verdadero interés en la comunicación intersubjetiva pueden salvar al hombre y al planeta.

"La casa del lago" aporta a su vez enfoques originales acerca de mundo, naturaleza y arte, donde se vuelve a traer a colación conceptos aparentemente superados en la época de la reproductividad técnica del arte y la clonación biológica, tales como el aura (o halo) y la esencia. Debido al alcance del presente trabajo tales nociones deberán tratarse por fuerza en forma embrionaria o tangencial, para ser retomadas más tarde con todo su potencial e implicaciones en nuestra tesis doctoral, cuyo título provisorio es *La Supervivencia por el Montaje: Mundo, Magia, Memoria revisitados por el original enfoque de la categoría tiempo en recientes producciones cinematográficas*.

La narración en el cine (objeto de estudio)

Merece párrafo aparte la particular naturaleza de la narrativa fílmica, ya que:

Si bien el cine incorpora sistemas discursivos ya consagrados por la literatura y el teatro, el "texto" cinematográfico comprende no solo el guión y las imágenes sino también menciones escritas, música y efectos sonoros que complican y particularizan la organización del relato. A diferencia del modelo narrativo verbal que transmite lo ya vivido en el tiempo pretérito, la narración cinematográfica, por su condición visual, trabaja sobre el presente, es decir, el tiempo de la mirada. Simultáneamente cuenta y muestra.

Desde el punto de vista de la recepción del plano aislado el cine es descriptivo, mostrando una fracción del universo diegético, pero desde el punto de vista de la articulación de planos se vuelve narrativo. Así es el espectador quien debe reconstruir las relaciones lógicas y temporales de los distintos segmentos.

El hilo narrativo es sostenido por el espectador aún en las realizaciones cinematográficas más laberínticas ya que su actividad de decodificación está marcada por competencias culturales y mecanismos perceptivos condicionados a su experiencia previa como "lector" de cine. (Bettendorff y Prestigiacomo, 2002: 38-39)¹

¹ BETTENDORFF; M. E. et alt. (20002) El Relato Audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video, Longseller, Buenos Aires.



Los constantes flashbacks y flashforwards en "La casa del lago" contribuyen a la dificultad de su lectura y requieren la relectura de toda obra que se precie.

La noción de mundo posible en la literatura y el cine (marco teórico)

En el taller teórico-práctico de cine "Crafting the postmodern" ofrecido por Penn State University y auspiciado por la Embajada Alemana aprendimos que una constante del cine posmoderno es la hibridación de los géneros. La película que nos ocupa participa del género fantástico aunque se produzca también un maridaje con el drama romántico. La crítica adversa que ha recibido se basa en la confusión de lo que es un elemento mágico (el buzón donde se ha suspendido el tiempo) con un "viaje en el tiempo", que nos remitiría a la ciencia ficción. Si bien la teoría de Einstein postula la existencia del continuo espacio-tiempo, en el que el tiempo no es más que la cuarta dimensión, y que existen tiempos distintos relacionados entre sí aunque el observador no los perciba, el guión no se centra en otra excelente aventura de Bill y Ted (con un Keanu Reeves adolescente). El ritmo moroso del film, que deja insatisfechos tanto a los adictos a la comedia romántica frenética como a los interesados en el cine de acción, es absolutamente deliberado, ya que corresponde al sopor mental en que están atrapados ambos protagonistas al no poder resolver sus conflictos del pasado y vivir su presente plenamente. Ya volveremos sobre el tema.

La premisa básica del film, que es el hallazgo del film original, es la de dos amantes separados por el tiempo (él vive en 2004, ella en 2006) y no por el espacio, cuya relación se nutre con cartas ofrecidas a ese especie de altar erigido frente a la casa del lago, que es el buzón. La casa a su vez es descripta como "casa encantada" en forma irónica por el hermano del protagonista. Para completar la clara noción del género fantástico tenemos también en el guión la frase de Kate acerca de haberse sumergido en una hermosa fantasía en la que el tiempo no existe después de que su paciente muriera en sus brazos.

Como todo film completa su sentido a través de alusiones a películas que lo preceden y que hicieron época, rápidamente mencionaremos aquí los antecedentes más obvios de "La casa del lago". Dentro del género romántico "Algo para recordar" donde los amantes se separan por seis meses (tiempo) y no pueden reunirse porque ella sufre



un accidente al acudir a la cita en el Empire State, "el lugar más cercano al cielo", dice el guión. Luego su versión moderna "Sintonía de amor" donde los amantes están separados por el espacio (Seattle vs. Baltimore) y se dan cita en el mismo lugar (Empire State building) para San Valentín. "Tienes un mail" une a los amantes a través de Internet (las cartas). Y finalmente "Kate y Leopold", donde es el tiempo lo que los separa pero él fabrica una máquina del tiempo y se transporta a la época de ella. Aquí se dan tanto el género romántico como el de aventura. El texto de "Il mare" cuenta con todas estas alusiones a la enciclopedia fílmica para lograr su efecto final.

Nos pareció necesario hacer una primera aproximación crítica del film, incluyendo algunos elementos de su trama a fin de poder extender el andamiaje teórico de mundos posibles y mostrar en qué sentido la película puede quedar atrapada en sus redes.

En *El fantástico literario* Pampa Arán menciona:

Umberto Eco ha puesto en circulación el concepto de Mundo Posible para referirse a los universos narrativos inventados por la literatura (o por otros discursos no fictivos)... Es un sistema que la cultura hace posible y que puede ser pensado como tal, con la diferencia de que no es un mundo efectivo como el real o material sino un mundo lógicamente posible. No elimina el mundo real; permite teorizar acerca del modo limitado y provisional en que puede ser descripto. (Arán, 1999: 35)²

También expresa:

El mundo real es también un constructo cultural, compuesto por diferentes submundos epistémicos... Por lo tanto los mundos posibles son formantes de la Enciclopedia, están generados por ella y establecen diferentes formas de *accesibilidades*... Porque un mundo posible es en primer término un conjunto proposicional mediante el cual un sujeto puede afirmar la existencia de universos semejantes, diferentes o alternativos los que, por más insólitos que parezcan en relación al mundo de referencia son pensados, descriptos y expresados por el sujeto que en ellos se instala. (Arán, 1999: 36).³

² ARÁN, P. O. (1999) *El Fantástico Literario*. Aportes Teóricos, Narvaja Editor, Córdoba.

³ ARÁN, P. O. (1999), op- cit-



Señala que su fascinación y permanencia se debe al hecho de que por un proceso de semiosis pueden volverse modelos universales aunque al principio solo fueran una pequeña historia. (Aran, 1999: 38).⁴

De estos exhaustivos y cerebrales aportes teóricos de la Dra. Arán quiero también rescatar dos clasificaciones que al proceder al análisis del film veremos que resultan altamente significativas. Me refiero a la cita de Raymond Williams según la cuál "las utopías se originan *por el deseo de otro lugar y de otra época*" siendo su primer tipo narrativo el paraíso o forma de vida edénica y de mundo feliz, cuya contrapartida es el infierno (Aran 1999: 40)⁵ y al primer modelo utópico de Umberto Eco, las alotopías, donde

Lo sobrenatural está legalizado, sea porque deba interpretarse alegóricamente, como las fábulas, o porque remite su explicación a otros sistemas culturales que vienen de afuera del texto, magia, mito, religión. *Estaban separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo y el mágico animal en la eternidad del instante*, reflexiona el narrador de **El Sur** refiriéndose entre otras cosas a esa peculiaridad del mundo mágico en que no existe el tiempo histórico o reina la omnitemporalidad y no existe la conciencia de la mortalidad; de allí su efecto consolador...La alotopías o mundos maravillosos son, en general, mundos arquetípicos que conservan huellas de los textos sagrados en la medida en que intentan comunicar una verdad que trasciende lo puramente humano y religa al hombre con una totalidad. En las formas contemporáneas del relato maravilloso, el mundo mágico es el ámbito propicio para poner en escena el juego del sueño y la ficción, en construcciones circulares o laberínticas, lúdicas o poéticas, donde el lenguaje alcanza nuevas propiedades y es capaz de posponer el momento de la muerte, metáfora del poder de Scharazada. (Arán 1999: 42-43).⁶

Si nos sumergimos en el mundo posible de "La casa del lago" penetrando la tersa superficie de drama romántico nos encontramos con una preciosa alotopía, laberíntica, lúdica y poética, donde las cartas de Kate rescatan a Alex de la muerte y ambos se dirigen hacia la casa-templo de cristal, remodelada por Alex, donde impera el tiempo sagrado o mítico, el *illo tempore* en que se produjo la fundación del mundo.

Pero esto es contar el final de la película, por lo que utilizando un flashback volveré al comienzo del análisis, teniendo siempre presente, con Roland Barthes, que "El sujeto del análisis no es exterior al lenguaje que describe, es también parte del lenguaje. No hay un discurso 'sobre' la obra, sino la producción de otro texto de status equivalente,

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.



'que entra en la proliferación indiferenciada del intertexto'." (Aumont et alt., 1996: 210).⁷

Arquitectura de la mente y metafísica de la arquitectura (análisis semiótico de La casa del lago)

Para trasponer el umbral del laberíntico edificio construido por Lee Hyung-seung (Il Mare) y remodelado por Alejandro Agresti (The Lake House), usaré un llavero provisto por tres intelectuales icónicos del siglo XX. Ellos son: Vladimir Nabokov, escritor ruso conocido por su novela *Lolita* (acerca de una joven ninfa que seduce a un profesor mayor) y ex-profesor de la Universidad de Cornell, estado de Nueva York, y Bruno Bettelheim, psicólogo infantil austríaco, y Mircea Eliade, antropólogo rumano, ambos ex profesores de la Universidad de Chicago, ciudad donde se instala el mundo posible de Agresti.

De la mano de estas tres celebridades ingresamos al terreno pantanoso del pensamiento original donde los tres pilares de la filosofía del lenguaje son cuestionados por igual. En efecto, las fronteras entre mundo, mente y lenguaje se vuelven tenues y maleables como si nos encontrásemos, con Alicia, del otro lado del espejo. El pensamiento de la Dra. Forster (mente), potenciado por el imperativo del juramento hipocrático, se traduce en cartas (lenguaje) que previenen la muerte de su paciente en el tiempo laberíntico del eterno retorno. En cuanto al mundo, éste es presentado con todas las belezas propias de un constructo cultural. Es a la vez el *mundus* de los romanos "... es decir, el surco que se trazaba en torno al lugar donde había de fundarse una ciudad... El templo itálico era la zona de intersección de los mundos superiores (divino), terrestre y subterráneo." (Eliade, 2006: 28)⁸, y el mundo engañoso del que habla Nabokov en sus *Lecciones de Literatura*. "Para Nabokov, el mundo_materia prima del arte_ es en sí mismo una creación artística, tan inconsistente e ilusoria que parece dar a entender que una obra maestra puede

⁶ Ibid.

⁷ AUMONT, J. et alt. (1996) *Estética del Cine*. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Paidós, Barcelona

⁸ ELÍADE, M. (2006) *El mito del eterno retorno*. Arquetipos y repetición, Emecé Editores, Buenos Aires.



hacerse a base de un soplo tenue, merced a un puro acto de la voluntad imperial del artista." (Nabokov, 1984: 19-20) ⁹

La literatura es invención. La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador, como lo es la architramposa Naturaleza. La Naturaleza siempre nos engaña. Desde el engaño sencillo de la propagación de la luz a la ilusión prodigiosa y compleja de los colores protectores de las mariposas o de los pájaros, hay en la Naturaleza todo un sistema maravilloso de engaños y sortilegios. El autor literario no hace más que seguir el ejemplo de la Naturaleza. (Nabokov, 1984: 31) ¹⁰

El mundo descrito por Agresti se sitúa en la intelectual ciudad de Chicago transformada en un prodigioso laberinto temporal donde los dos tiempos distintos en que viven sus protagonistas (2004 y 2006) se intersectan a través del buzón de la "casa encantada", que se transforma así en el centro de la espiral. Es interesante recordar que el constructor de la casa, el padre de Alex, que es arquitecto como sus dos hijos, en una escena muy iluminadora que comentaremos más tarde, ilustra a su hijo acerca de la importancia de respetar la Naturaleza que rodea la obra si se quiere que la misma perdure y tenga presencia.

Nabokov murió en 1977 y dictó clases sólo hasta 1958, pero ya se anticipaba a la semiosis cuando insistía en lo epigramático y en "acariciar" los detalles. Instruía a sus alumnos a estar atentos a la forma en que esos detalles eran agrupados, trabajados por el autor. Aunque dedicado particularmente a la literatura y no al cine per se, los comentarios de Nabokov fueron muy reveladores mientras tratábamos de encontrar el hilo de Ariadna para penetrar el laberinto de Agresti. En particular dos frases iluminadoras nos pusieron sobre la pista: la primera, el dogma central de su curso Literatura 311-312, a saber, "El estilo y la estructura son la esencia de un libro; las grandes ideas son idioteces." (Nabokov, 1984:16).¹¹ Aunque pasada por un tamiz crítico que la transforma en algo así como "la estructura es tan importante como el tema y en ocasiones idéntica a él" nos dio la clave para ordenar los preciosos detalles

⁹ NABOKOV, V. (1984) Lecciones de Literatura, Emecé Editores, Buenos Aires.

¹⁰ NABOKOV, V. (1984), op.cit..

¹¹ Ibid.



en forma de espiral partiendo desde el momento en que Kate, prácticamente orando frente al buzón se propone, sin saberlo, darle una segunda oportunidad a Alex, que en una escena anterior ha muerto en sus brazos. El hermano de Alex nos ha dado ya la clave de la estructura "física" del edificio cuando dice: "Me inspiré en la metáfora de la fuga, de la espiral." Y la escena inmediatamente posterior (benditos detalles) nos lo muestra atravesando una puerta corrediza, de cristal, que gira y lo coloca en el mundo exterior, cual la mágica criatura de Borges, lejos de la voz de su colega que aún está atrapada en el edificio.

Aquí es donde el rimbombante título de arquitectura mental y metafísica de la arquitectura empiezan a justificarse. Si tenemos en cuenta que el tema y la estructura son idénticos entonces entenderemos que la casa de cristal, que es el centro visual icónico de la textura estética de la película, es una metáfora que no sólo apunta a las consideraciones sobre arte y naturaleza del discurso del arquitecto (siendo Agresti el arquitecto de la película) sino que es igualmente válida como metáfora de la mente que, desde la edad media, para favorecer técnicas mnemónicas, ha sido representada como una casa, con diversas habitaciones para recorrer y "amoblar", línea que retoma el sistema pseudo-cibernético de los mundos posibles de Eco. Ergo, cuando más adelante hablemos de ese edificio también nos estaremos refiriendo al estado o condición mental de Kate y de Alex y a su potencial mágico para controlar el caos en sus apariencias de muerte y cataclismo natural.

La segunda frase iluminadora de Nabokov nos indica que "La verdad es que las grandes novelas son grandes cuentos de hadas..." (Nabokov, 1984: 19)¹² Extrapolando, tenemos que las grandes películas lo son también, lo que nos llevó a consultar a Bruno Bettelheim. Nuestra intuición se vió recompensada al notar que el análisis psicológico de los cuentos seleccionados los hacía aptos para considerarlos parte de la "proliferación indiferenciada del intertexto" de que nos habla Barthes, es decir, parte del repertorio cultural o enciclopedia de mundo posible elegidos por Agresti para ilustrar su obra.

El cuento fantástico que se imponía por sí mismo al contemplar el efecto de preservación de la vida logrado por las cartas de Kate es la historia central que sirve

¹² NABOKOV, V. (1984) Lecciones de Literatura, Emecé Editores, Buenos Aires.



de marco a los demás cuentos contenidos en *Las Mil y Una Noches*. El rey Shahryar ha sido traicionado por su mujer y, convencido de que nadie puede amarlo, decide protegerse del resto de las mujeres. A partir de entonces duerme cada noche con una virgen del reino y la manda a matar a la mañana siguiente, hasta que no queda ninguna doncella viva excepto por Scheherezada, la hija del gran visir. El visir no tiene intenciones de sacrificar a su hija a la furia del rey, pero ésta lo convence de que ella será "el medio de liberación". Logra su propósito contándole al rey una historia cada noche durante mil noches y encantándolo de tal manera que él no la manda a matar para poder seguir escuchándola. Para ello cuenta con el apoyo de su hermana menor, la niña Dunayazad, quien vive con ellos y pide que se le cuente un cuento antes de dormir. De esta manera Dunayazad actúa como hija sustituta de la pareja hasta que al final de las mil noches Scheherezada puede presentarle al rey el niño nacido de la unión y de ese modo convencerlo de que es querido. Por cierto el niño también representa al nuevo rey renacido de las cenizas de su odio.

Bettelheim, psicólogo freudiano reflexiona que en la medicina hindú (El ciclo de *Las Mil y Una Noches* es de origen hindu-persa) era una práctica común contar historias a los enfermos mentales para que concentrándose en ellas pudieran sobreponerse a su problema mental. El rey Shahryar debe someterse a casi tres años de continua narración para reintegrar su personalidad y sobreponerse a su depresión profunda.

Siguiendo el análisis de Bettelheim podríamos decir que Kate Forster es la Scheherezada de este cuento, ya que ella también ha leído libros de ciencia y medicina (es doctora en medicina) y ha coleccionado mil libros de historia y de los poetas desaparecidos (Kate lee a Dostoyevsky y a Jane Austen). También es sabia, divertida, prudente y bien educada, todas éstas características del ego.

Mientras que en la historia original el ego encarnado que es la hija del visir salva al reino, a sí misma y al rey (que es puro id) al prevalecer sobre y finalmente civilizar los bajos instintos del rey, en "La casa del lago" la figura del rey está dividida entre el padre de Alex que se sintió traicionado cuando su mujer lo abandonó, cansada de competir con su fama, y Alex, que no cree poder ser amado ya que piensa que su padre lo desprecia. Las cartas de Kate cambian su mundo al enviarle desde el futuro el libro que su padre escribió y al confesarle su amor justo a tiempo para evitar su fatídico accidente. En esta historia Alex es prácticamente un resucitado pero Kate también gana en sabiduría hacia el final. Como la Scheherezada original donde el



superego prevaleció al arriesgar su vida para salvar la vida de las hijas de los musulmanes, Kate también sufre de un exaltado superego, ya que se ve llamada a salvar a toda la humanidad en el quirófano. Esto la hace perder perspectiva con respecto a su propia vida al punto que es ciega cuando se trata de los verdaderos afectos. Ella también deberá reintegrar su personalidad y superar el conflicto edípico, separándose de la imagen que su padre le creó de gran sanadora.

En cuanto a la literatura como medio de conquistar la muerte es interesante que en el momento de furor del Internet en la película de Agresti se elija una tecnología antigua y se hable de hermosa escritura ("penmanship") en el sentido de caligrafía. Tanto Sandra Bullock como Keanu Reeves coinciden en que las notas escritas a mano son más románticas y personales que las palabras leídas a través de un monitor. "Sencillamente hay un tipo de intención diferente cuando escribes cartas", comenta Reeves en un artículo aparecido en *Los Angeles Times*.

El segundo cuento de hadas que resulta apropiado para analizar "La casa del lago" es *La Bella Durmiente del Bosque*, de la que existen dos versiones, una de los hermanos Grimm y otra de Perrault. Dice Bettelheim que sin importar la gran variación de detalles entre ambas versiones el tema central de "The Sleeping Beauty" es que a pesar de los esfuerzos de los padres por evitar el despertar sexual de sus hijos, éste es inevitable. Más aún, si los padres posponen el momento de la maduración a la fuerza, simbolizado por el sueño de cien años que separa a la bella de su unión con su amado, tener que esperar un largo tiempo para alcanzar la satisfacción sexual no le quita para nada su belleza al acto en sí. En "The lake house" una Kate adolescente fue brutalmente separada de quien ella creía era el amor de su vida por un padre ambicioso que quería verla transformada en el profesional que él no pudo ser. Y no por casualidad la novela de Jane Austen *Persuasión*, que trata de una penosa y prolongada espera, es su libro favorito. De esto nos enteramos en el momento culminante en que ella y Alex se abrazan y besan, pero ella no puede reaccionar hasta mucho más tarde porque parece vivir en un permanente sopor, un sueño que amortigua toda sensación de realidad. Mientras tanto todos los elementos del film se combinan para crear la ironía dramática. El espectador sabe que ellos son la pareja protagónica y la bellísima música de Paul Mc Carty que están bailando anuncia "Este es el modo en que debería ser para los amantes; no deberían estar solos". La estructura de la casa y del guión_ fundados en el principio de la espiral y la fuga del



eterno retorno _ se repiten en el baile de los amantes que suavemente realizan una elipsis, estando cada vez más cerca uno del otro. La escena del beso está copiada de la escena de "Notorio", uno de esos prodigios del montaje de Hitchcock, dedicada a demostrar el hecho de que los amantes gravitan uno hacia el otro y es imposible separarlos. Más tarde cuando ella lo está esperando en su cita de San Valentín contempla una pareja de patinadores artísticos que realizan esa misma elipsis. Son la confirmación de la mística femenina_ rebatida por el feminismo, en especial Betty Freedman_ que indica que por cada individuo existe un individuo complementario del otro sexo que completa la figura, tal como en la famosa escena entre el ángel y la trapecista en *Alas de Deseo* de Win Wenders. De allí que este drama romántico sea una continuación de una larga lista de filmes iniciados a fines de los ochenta y que marcan un backlash o reacción al individualismo instalado como modo de vida ejemplar para las mujeres.

Nietzche es mencionado en un diálogo entre el arquitecto y su hijo mayor, con respecto a la importancia de la música. Una frase en la que el mundo solo tiene sentido si existe la música. Ya sabemos que Nietzche se encargó de popularizar el eterno retorno y, en cuanto a la música, una segunda cita tomada del guión nos muestra cómo la estructura de la película también está pensada como un gran "omm" o zumbido cósmico de creación: Siguiendo con la vena romántica, en el momento en que Kate se encuentra con el ejemplar de *Persuasión* que le regalara su padre gracias a una hábil maniobra del arquitecto Alex (y que también es un momento de reconciliación con su padre, que la hiciera esperar la llegada del gran amor), abre el libro en la página marcada con una flor marchita y lee "Nunca existieron dos almas que estuvieran más al unísono", es decir que las almas son instrumentos musicales que se pueden afinar para tocar en armonía. Otro elemento mágico tan importante como el buzón es el perro que parece conocer que la pareja está destinada a unirse y cuyo nombre Jack-Jackie agrega a la idea de que ambos sexos son complementarios y forman una misma figura. Aparte del hecho de que Jack tiene su predecesor fílmico en Karenin, la perra que muere de cáncer en *La insoportable levedad del ser*.

El mito del eterno retorno como mundo posible

Después de haber desglosado numerosos elementos del mundo posible puesto a nuestra consideración por Agresti nos damos cuenta que para hablar de su estructura



en espiral el discurso lineal no resulta lo más apropiado. Habría que adoptar un estilo circular, orgánico, que conforme a la famosa Cixus es el estilo del discurso femenino por excelencia. O, en su defecto, utilizar la nueva tecnología de *pop up menus* para destacar los hipervínculos.

Antes de entrar de lleno a la metáfora central de la casa es necesario ubicarnos en la noción de tiempo de las que Mircea Eliáde llama sociedades arcaicas o tradicionales, ya que ese pensamiento mágico es el que vemos aflorar en "La casa del lago". Según Eliáde el hombre presocrático se rebela contra el tiempo concreto, histórico, demostrando su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, el Tiempo Magno. En lugar del tiempo concreto se instalan los arquetipos y la repetición. Lo que el antropólogo rumano cree ver en ese menosprecio de la historia y en ese rechazo del tiempo profano, continuo, es cierta valoración metafísica de la existencia humana. (Eliáde, 2006: 9-11)¹³ Esa valoración metafísica coincide plenamente con el espíritu del film de Agresti, cuya fuerza expresiva y autoridad moral sólo es comparable a la del Subiela de "Hombre mirando al sudeste".

En la mentalidad "primitiva" o arcaica tanto los objetos del mundo como los actos humanos no tienen valor por sí mismos. Los objetos se vuelven sagrados o adquieren mana cuando conmemoran un acto mítico o cuando su existencia es una hierofanía: incomprendible, invulnerable, resistente al tiempo, con una realidad duplicada por la perennidad. Es decir cuando son lo que el hombre no es. En cuanto a los actos humanos, el hombre arcaico no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, otro que no era un hombre. Esa repetición consciente de hazañas paradigmáticas denuncia una ontología original. El producto bruto de la Naturaleza, el objeto hecho por la industria del hombre, no hallan su realidad, su identidad, sino en la medida en que participan de una realidad trascendente. En particular, el templo_ lugar sagrado por excelencia_ tenía un prototipo celeste. (Eliáde, 2006: 15-16)¹⁴

¹³ ELÍADE, M. (2006) El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición, Emecé Editores, Buenos Aires.

¹⁴ ELÍADE, M. (2006) El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición, Emecé Editores, Buenos Aires.



El buzón de "La casa del lago" "adquirió maná" en el momento que una desesperada Kate deseó frente a él que su paciente no hubiese muerto sin tener una vida plena. Gracias a la literatura de la nueva Scheherezada, cargada del potencial mágico de salvar vidas, el mismo Alex se vuelve invulnerable "con una realidad duplicada por la perennidad", es decir que prácticamente resucita. Más aún, al evitarse el accidente en Daley Plaza la amenaza del calentamiento global_ que en la película adquiere la dimensión arquetípica de un ominoso futuro diluvio_ se minimiza al cambiar las líneas de Kate en el guión, como si, al menos para los protagonistas, no fuera a revestir importancia. En cuanto a la casa, su condición metafísica es recalcada a lo largo de la película, entre otras cosas por el grado de fijación obsesiva con que su proyecto, realización y rediseño marcan las vidas de ambos arquitectos, padre e hijo. Queda claro que ambos "sacerdotes" tratan de lograr el diseño original del "tabernáculo" (el prototipo celeste) que antes solo existió como idea platónica, esencia sin forma. La misión de ambos artífices es la de concretar en el mundo intermedio (Tolkien's middleland) la idea que, al "in-formar", es decir, dar forma u orden a la materia o caos primigenio, asegurará no solamente que su arte perdure y tenga presencia sino que la identidad del artista_ y por extensión de aquellos tocados por su don poético de comunicación divina_ también adquiera dimensión sagrada.

La casa es un templo erigido en honor de la madre de Alex donde su padre solía venerarla (worship) hasta que adquirió fama y su superego lo hizo perder perspectiva. Cansada de esperarlo ella lo abandonó para morir al poco tiempo. El no asistió al funeral y al cuestionarlo Alex al respecto, su contestación fue epigramática: "She was dead to me the moment she stepped out of the house...", es decir, ella murió para mí en el momento en que puso un pie fuera de la casa, léase, fuera del templo. Como si la mujer no tuviera existencia propia y solo fuera un elemento más de la obra del genio, su constructo y no el alma mater inspiradora del proyecto. La frase que sigue es "...and then he gave me one of his Architect of the Year Award grins." (...y luego me obsequió con una sonrisa de ganador del premio anual de arquitectura). Al perderse en la galería de espejos de su fama, el padre quemó el aura de su obra con excesiva luz, comprometiendo en el mismo acto su esencia.

El tema del aura en la obra y la esencia en el artista aparece en dos momentos muy significativos del film. En su lecho de muerte el arquitecto maestro da una última cátedra como legado a su hijo mayor, el aprendiz de arquitecto con más talento para



continuar y corregir su obra. Hablan de estructura pero principalmente acerca de la luz. Alabando un museo en Barcelona, obra de Meier, el padre lo describe como un experimento exitoso en su conexión con la naturaleza: "... a series of lubric fannels to capture the light, but indirectly so it doesn't kill the work of art." (una serie de fanales lúbricos para capturar la luz, pero indirectamente para que no ultime la obra de arte). Es evidente que al discutir la superestructura, la ideología del arte, el padre de Alex despliega a su vez su concepción acerca del artista y del hombre, una teoría y práctica que nos recuerda a Goethe, quien murió pidiendo más luz. En su Fausto, el hombre es tentado por Mefisto, un diablo menor o "pobre diablo", a rebelarse contra el creador de ambos con un argumento donde el conocimiento es reemplazado por el concepto de luz. Mefisto se queja de haber sido condenado a la tinieblas mientras Dios goza de la luz plena. En cuanto a la humanidad, supuestamente vivimos en un reino intermedio indefinido y gris. Dice Goethe que es gris el color de toda teoría mientras que es verde y dorado el árbol de la vida. Esta preocupación del intelectual en su impulso faustiano por conocer y no morir en el intento se ve reflejada en la obra de Agresti, cuyo portavoz es el arquitecto.

El artista se realiza a través de su obra y debe saber manejar esa luz (conocimiento de sí mismo y de la naturaleza que lo rodea) si quiere lograr que su obra tenga presencia, aura, que sea un reflejo de su esencia. El padre de Alex nos dice que "Although light enhances art it can also degrade it" (Si bien la luz potencia el arte también puede degradarlo). "The light is different in Tokio, Prague or Barcelona. A truly great structure must never disregard the environment. A truly good architect consults with nature. He must be captivated by the light." (La luz es distinta en Tokio, Praga o Barcelona. Una estructura realmente importante siempre debe respetar el ambiente. Un arquitecto verdaderamente bueno consulta con la naturaleza. Debe estar cautivado por la luz.). La preocupación concreta de capturar esa luz lleva al arquitecto senior a inventar el cofre de la bella durmiente, descrito en la otra escena importante donde se discuten esencia y aura. Sus dos hijos están parados frente al emblemático legado del padre, que otrora fuera residencia familiar, y describen a la casa como "a glass box with a view to everything but no connection." En efecto, la casa está instalada sobre el lago como una magnífica joya de cristal y acero. Es una caja de cristal que supervisa todo el paisaje alrededor pero no tiene conexión con él, ilustrando obviamente la personalidad y el modo de vida de su orgulloso creador. Cuando el hermano menor



trata de justificar al padre recordando a Alex que en el centro del edificio se hiergue un magnífico arce (a maple tree), Alex le muestra como el árbol está prisionero dentro de la estructura del mismo modo que la madre, ahora muerta, vivió su experiencia con el genial pero equivocado artista. Criticando la obra de su padre y su modo de vida, Alex recalca: "Containment and control. It's about ownership not connection" (Contención y control. Es acerca de la propiedad y no de la comunicación). Más adelante, ya reconciliado con la imagen del padre, pondrá todo su esfuerzo en rediseñar la obra para poder vivir su experiencia mágica de unión con Kate. Porque, según le confía al hermano: "He wants us to complete the work (a house that is not yet a home), but that would be admitting that he came out short." (Quiere que completemos su obra (Una casa que todavía no es un hogar), pero sería admitir que no fue lo suficientemente bueno.") Así se explica la tensión existente entre ambas generaciones, que los mantiene separados por años, ya que el arquitecto maestro reconoce en su fuero interno que Alex, como heredero de la increíble mujer que fuera su esposa (su mejor mitad o better half, según la expresión inglesa) está capacitado para completar su obra, pero es muy orgulloso para pedirle que lo haga.

Lo que en todo momento queda claro es que la obra es mucho más que un simple edificio, es la vida misma de sus artífices y su posibilidad de supervivencia y comunión. En cuanto al leit motiv de la escena de Notorio de Hitchcock, aparte de ilustrar la naturaleza mágica de la conexión amorosa también sirve de modelo como una obra de arte que perdurará en el tiempo por el feliz hallazgo del aura, una conjunción de los increíbles talentos, gracia y presencia de Ingrid Bergman, Cary Grant y Alfred Hitchcock. Y esto será así sin importar la cantidad de copias en distintos soportes que se hagan de esa memorable película.

Conclusión

Para concluir este análisis, por fuerza embrionario, acerca del "retorno del eterno retorno" en una porción importante de la producción fílmica reciente (y, en particular, en "La Casa del Lago") citaré a Julia Kristeva (semióloga, novelista, psicoanalista) quien, en su evaluación de lo que quedó del Mayo Francés, comparte la visión de Elíade sobre el terror a la historia y la ilusión del eterno retorno propuesto por Agresti, retorno que rebautiza como "revuelta":



Ya a partir de Sócrates y Platón y, de modo aún más explícito, en la teología cristiana, se invita al hombre a un 'retorno'... Ese es el sentido del *redire* de San Agustín, basado en el vínculo retrospectivo con la preexistencia del creador: la posibilidad de cuestionar el propio ser, de buscarse a sí mismo... se establece por esta aptitud para el "retorno", *rememoración, interrogación y pensamiento* al mismo tiempo.

Sin embargo, el desarrollo de la técnica ha favorecido el conocimiento de valores estables en detrimento del pensamiento como retorno, como búsqueda... Por otra parte, la desacralización del cristianismo y de sus propias tendencias intrínsecas que favorecen la estabilización y la reconciliación en la inmutabilidad del ser han desvalorizado -han imposibilitado incluso- ese "combate" con el mundo y consigo mismo, propio de la escatología cristiana.

Así, la interrogación de los valores se transformó en *nihilismo*; entendemos por 'nihilismo' el rechazo de los antiguos valores en pos de un *culto* de nuevos valores sin *interrogación*. Desde hace dos siglos, se considera "revuelta" o "revolución" -especialmente en la política o en las ideologías que la rodean- a un *abandono del cuestionamiento retrospectivo*, que ha sido reemplazado por el mero rechazo de lo antiguo y su sustitución por nuevos dogmas.

... El nihilista en pseudo-revuelta es alguien que se ha reconciliado con la estabilidad de los nuevos valores. Esta estabilidad ilusoria es mortífera, totalitaria; ...el totalitarismo es el resultado de la fijación de la revuelta por la cual se suspende el retorno retrospectivo, que no es otra cosa que suspender el pensamiento. Se traiciona así su esencia...

Busco... experiencias en las que se prolongue y se renueve este trabajo de revuelta que, a pesar de errores y crisis, abre la vida psíquica exponiéndola a una infinita *re-creación*... (Kristeva, 1999: 16-17)¹⁵

De más está decir que en su defensa del psicoanálisis -atacado por "el pensamiento único" o "evangelio de la eficiencia" de la globalización- Kristeva encuentra un arma poderosa para la supervivencia de ese espacio psíquico cada vez más cercado por la reducción del concepto del ser humano al de mero consumidor y banco de órganos. Pero también es interesante la coincidencia con la intuición de Agresti acerca de la influencia benéfica de la literatura, en particular la escrita por mujeres (las cartas salvadoras de Kate):

Además, el universo de las mujeres me permite proponer una alternativa a la sociedad robotizante y de espectáculo que obstruye la cultura-revuelta; esta alternativa es sencillamente la intimidad sensible... La inmensa responsabilidad de las mujeres con respecto a la supervivencia de la especie... está estrechamente vinculada a esta rehabilitación de lo sensible. La novela es el ámbito privilegiado para esta exploración y para su difusión entre la mayor cantidad de gente posible. Frente a la cultura de la imagen, a su seducción, velocidad, brutalidad y liviandad, la cultura de las palabras, la narración y la meditación que esta permite constituyen... una forma menor de la revuelta. Irrelevante sin duda. Pero, ¿están seguros de que no hemos llegado a un punto de no retorno desde el cual debemos, justamente, *re-tornar* a las

¹⁵ KRISTEVA, J. (1999) El porvenir de la revuelta, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires



pequeñas cosas y generar una *re-vuelta* infinitesimal para preservar la vida del espíritu y de la especie?

La *revuelta*, como vuelta-retorno-desplazamiento-cambio, es la lógica profunda de una cultura que yo quisiera rehabilitar pues su agudeza me parece hoy amenazada... (Kristeva, 1999: 15-16)¹⁶

Este libro de Kristeva estuvo reposando en un estante de mi biblioteca un par de años antes de que, cual rabadomante lo tocara yo con la vara buscadora de sentidos. En un todo coincide con mis preocupaciones psíquicas, culturales y políticas y demuestra que el universo fantástico propuesto por Agresti y otros directores contemporáneos tiene su sustento en el imaginario colectivo que se nutre de las angustias y gozos de nuestra experiencia compartida, no solo como creadores y consumidores de cultura sino, principalmente, como seres humanos traspasados por el momento histórico que nos toca vivir. El mundo posible de "La Casa del Lago" incluye el rescate de la humanidad por la práctica de la buena literatura, o -en su defecto- guión cinematográfico, es decir, la "Supervivencia por el Montaje". Forma parte de un cine más amable que no apela a la "velocidad, brutalidad y liviandad" sino que seduce a través de la meditación y la evocación, en especial a aquellos que superan la ridícula aversión al soporte audio-visual y se dedican a la re-lectura de estos textos cuya elaboración cuenta con una historia de más de cien años de experimentación y creatividad, habiendo sido consagrados como el séptimo arte.

Lo que Nabokov prescribía para la buena literatura es también cierto del buen cine:

Las tres facetas del gran escritor -magia, narración, lección- tienden a mezclarse en una impresión de único y unificado resplandor, ya que la magia del arte puede estar presente en el mismo esqueleto del relato, en el tuétano del pensamiento... Creo que una buena fórmula para comprobar la calidad de una novela es, en el fondo, una combinación de precisión poética y de intuición científica. Para gozar de esa magia, el lector inteligente lee el libro genial no tanto con el corazón, no tanto con el cerebro, sino más bien con la espina dorsal. Es ahí donde tiene lugar el estremecimiento revelador, aun cuando al leer debemos mantenernos un poco distantes, un poco despegados. Entonces observamos, con un placer a la vez sensual e intelectual, cómo el artista construye su castillo de naipes, y cómo ese castillo se va convirtiendo en un castillo de hermoso acero y cristal. (Nabokov, 1984: 32)¹⁷

¹⁶ KRISTEVA, J. (1999) El porvenir de la revuelta, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires

¹⁷ NABOKOV, V. (1984) Lecciones de Literatura, Emecé Editores, Buenos Aires.



Que nos invita a mudarnos a él y vivir en el eterno resplandor de su aura, como "La casa del lago". Porque el tiempo sigue huyendo, pero el verdadero arte queda.

Bibliografía

- ARÁN, P. O. (1999) El Fantástico Literario. Aportes Teóricos, Narvaja Editor, Córdoba.
- AUMONT, J. et alt. (1996) Estética del Cine. Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje, Paidós, Barcelona.
- AUSTEN, J. (1978) Persuasión, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- BETTELHEIM, B. (1989) The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales, Vintage Books, New York.
- BETTENDORFF; M. E. et alt. (2002) El Relato Audiovisual. La Narración en el Cine, la Televisión y el Video, Longseller, Buenos Aires.
- ELÍADE, M. (2006) El Mito del Eterno Retorno. Arquetipos y Repetición, Emecé Editores, Buenos Aires.
- NABOKOV, V. (1984) Lecciones de Literatura, Emecé Editores, Buenos Aires.
- KRISTEVA, J. (1999) El Porvenir de la Revuelta, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.