

LAS PASIONES Y LA VIOLENCIA EN COLOMBIA EN EL CINE DE CARLOS MORENO: EL AMOR, LAS MUJERES Y LA MUERTE

• JUAN FELIPE BARRETO¹

1 Master en Filosofía, profesor Asociado de la Universidad de Cartagena (Colombia) en el área de Filosofía del arte y semiótica del cine; doctorando del Doctorado en Ciencias Humanas de la Universidad de los Andes (Venezuela) y Director del grupo de investigaciones Signos Culturales. Actualmente está realizando una disertación sobre Semiótica del cine colombiano a partir de las pasiones. Autor del libro La semiótica de la obra de arte (Universidad del Valle, Colombia, 2007) y, más recientemente, del ensayo Transformaciones de la conciencia histórica de simón Bolívar a partir de la consciencia fílmica (Revista Cinemas de América Latina, Francia, 2016).

Resumen:

El siguiente artículo determina semiológicamente el problema de la esperanza como ejercicio de la libertad irrenunciable, a partir del amor que experimentan tres protagonistas masculinos por tres distintas mujeres en tres filmes del realizador caleño Carlos Moreno (Colombia).

Palabras claves: Nuevo cine colombiano, nuevo Caliwood, semiología, pasiones, esperanza, amor, libertad.

Abstract:

The following article semiologically determines the problem of hope as an exercise of the inalienable freedom from the love experience three male protagonists leads by three different women in three films by director Carlos Moreno (Colombia).

Keywords: New Colombian cinema, new Caliwood, semiotics, passion, hope, love, freedom.

Introducción:

Los filmes *Perro come perro* (2008), *Todos tus muertos* (2011) y *El Cartel de los sapos* (2012), del realizador caleño Carlos Moreno², proponen tres distintos tipos de "tomas de decisiones", de acciones y pasiones narrativas asumidas por protagonistas masculinos, que responden al universo complejo de las pasiones que despiertan tres distintas mujeres: Carmen, Sofía y Gloria. Todas ellas tienen en común que despiertan el sentimiento de *amor protector* en Salvador (el Bizco), Martín (el Fresa) y Víctor (Peñaranda); se trata de un sentimiento que al mismo tiempo que busca protegerlas, los salva, porque se espera que al momento en que ellos retornen a un ideal "punto cero" o una especie de calma antes de la hecatombe, reconducidos por estas mujeres, se purifiquen moralmente y retornen a un paraíso edénico, rústico pero feliz, previamente ganado.

Como aproximación teórica a estas tres películas, nos apoyaremos sobre algunos elementos de la semiología de A. J. Greimas (1917-1992)³; una gramática narrativa que versa sobre la generación de significaciones textuales a partir de la estructura interna de los relatos, explicitados por su propia lógica textual, pero sobre el horizonte humano de lo emocional, lo perceptivo y lo experiencial de los actantes, en otras palabras, sujetos que generan respuestas en otros por medio de distintas relaciones o acciones a partir de distintos "objetos de valor" (que pueden ser o bien personas o bien simples cosas). Dichos sujetos pueden ser, o bien "sujetos de estado", en tanto se hallan enlazados a los objetos de valor, o bien "sujetos del hacer", en cuanto intervienen transformando en el transcurrir narrativo y continuo de los sujetos de estado. Así, lo que se interpreta en los relatos fílmicos arriba mencionados, son las valencias que se expresan en las actitudes y respuestas entre los personajes, es decir, lo que hacen y son en el transcurso narrativo del discurso abierto a lo largo del texto.

1. *Perro come perro*. Primer paraíso: Gloria o el ansia por recuperar la categoría de tríada.

Víctor Peñaranda tomó una decisión, robarse unos fajos de dólares que debía entregar a Don Pablo, un dinero que le pertenecía propiamente al "Orejón," un poderoso adinerado quien había ordenado a Don Pablo recuperárselos en una casa de Tuluá (Valle del Cauca) a como diera lugar. Víctor engañó a los dos compañeros sicarios que le acompañaban para hacer la diligencia y se quedó con los dólares, por ello todo el resto del filme mantiene con la zozobra de cuándo lo descubrirán y lo matarán.

Esta no es la sinopsis completa del texto fílmico, pues existe una trama paralela que roza constantemente con la trama narrada a partir de las acciones de Víctor; la trama de la venganza del Orejón contra una sicario (Benítez) que mató brutalmente a su ahijado, dejándolo morir en una alcantarilla, y por esto le lanza un hechizo de brujería negra que lo ata al muerto, atormentándolo psicofísicamente mientras muere lentamente, al tiempo que espera que el mismo Benítez vigile a Víctor e investigue el destino de los dólares; no obstante, esta sí es la sinopsis que necesitamos para preguntarnos por los móviles del protagonista: ¿por qué Víctor se robó el dinero?, y ¿qué dinámicas pasionales se agitan en el interior del personaje para haberlo llevado a tomar tal decisión, y que se mueven a través del espesor del texto haciendo eco desde distintas isotopías textuales? (Greimas y Fabbri⁴).

El dispositivo actancial del relato, a la luz de esas interrogantes, sería: Víctor/Gloria e Hija (S_1/S_2) –aquí tomadas como un solo actante por representar una sola carga de valencia para Víctor, y porque Gloria subsume tímica y físicamente a su hija–, ya que el recorrido pasional central es el que va solamente de Víctor a Gloria, quien representa el tipo de objeto de valor en que se constituye ella para él, marcando el sentido general de sus acciones. Ahora, si abrimos el marco de lectura a una sinopsis más completa, se propondría el siguiente dispositivo, más complejo: $S_1/S_2/S_3$, o sea Víctor/Benítez (que representaría a todos aquellos que lo vigilan: Sierra, el conserje obeso, Don Pablo y el Orejón) /Gloria. Es evidente que los actantes representados en S_2 dilatan el objetivo de Víctor, son el panóptico foucaultiano que obstruyen la búsqueda de perfección de S_1 , cargan de mayor actualidad e intensidad a sus pasiones.

Desde lo alto, en una inmensa oficina de un apartamento de una torre de Cali, rodeado de enormes ventanales, lejos del común de los ciudadanos y apostado contra ellos a través de miras telescópicas, el Orejón se distancia y vigila, ejerce poder y control frente a la plaza de San Nicolás,

2 Carlos Moreno es un realizador de cine contemporáneo colombiano, con una notable trayectoria en la actualidad por sus temáticas crudas y sarcásticas que presentan una plástica de cine negro, acompañadas de personajes complejos en estado de presión psicológica.

3 Cfr. GREIMAS, Algirdas; FONTANILLE, Jaques. *Semióticas de las pasiones*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2009.

4 Cfr. GREIMAS, Algirdas. Op. Cit., pp. 21-96. E igualmente Cfr. FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Gedisa: Barcelona, 2000.

y como un Dios perdonavidas determina a quien hace morir y cómo lo hace morir, tiene asesinos a sueldo, de los cuales destinó una parte para hacer sufrir a Víctor..., entonces, el conjunto enmarcado en el actante grupal S_2 monitorea, como un signo ubicuo, todas las decisiones y acciones de Víctor. A su vez, Víctor mira constante y agudamente como un ave de corto vuelo a través de los vidrios del hotel El Corso, para saber cuándo lo cazarán, cuándo lo descubrirán con los dólares, por eso está tenso, habla poco y aprieta la mandíbula, está preocupado pero concentrado, no tiene poder ni asesinos a sueldo en ese mundo de bandidos donde no es nadie, está solo (!), pero en el otro posible mundo, el que acaricia y contempla todos los días, está él y su esperanza de fundirse con Gloria y su hija. Mientras tanto, S_2 dilata este encuentro, el vector que va de S_1 a S_3 (de Víctor a Gloria) se torna más largo, se extiende de modo progresivo con cada acción narrativa de S_2 , y así, este socava en el sentimiento de soledad y angustia de Víctor. ¿Cuál sentimiento? El sentimiento de hallarse instalado justo en el límite entre la esperanza y la desesperanza, vivenciando el vértigo de la soledad-sin-salvación y patentizando existencialmente la condición de finitud que enraiza en todos –experimenta “la soledad del corredor fondista”–.

Ampliando un poco más los roles actanciales, diríamos: S_2 (el Orejón) es el sujeto oponente que, en tanto está enlazado a un objeto de valor que busca recuperar (los dólares), se constituye en un “sujeto de estado”, luego ésta linealidad narrativa es trastornada por la irrupción de Víctor, que deviene en “sujeto del hacer” al hurtar el objeto de valor al que el Orejón estaba enlazado. Víctor genera un flujo de cambios en esa linealidad de la vida del Orejón, le hace perder su objeto de valorpreciado al que se encontraba unido en su ser-estar inicial, el Orejón pasa entonces a la virtualización mientras Víctor gana el objeto de valor (los dólares) y, correspondientemente, pasa a una primera etapa de lo que sería “la conjunción plena de actualización”, pues se trata de una conjunción con el objeto material y no con su auténtico objeto de valor que es Gloria, ya que ella constituye propiamente la otra parte de la *tessera hospitalis* con la que Gloria, la hija y Víctor se compactarían amorosamente.

En el mismo sentido, cabe destacar la “polisemia semiótica” del objeto material, los dólares, a partir de la disyuntiva de intereses de los actantes S_1 y S_2 (Víctor y el Orejón), porque cargan de *distinto* valor al *mismo* objeto: el dinero es para el Orejón, primero, un modo de ampliar sus arcas, y, luego, un signo de respeto, y para Víctor un objeto trascendental, o sea la condición de posibilidad para recuperar a Gloria.

Con todo, ¿quién es..., qué es S_3 para motivar tal grado de intensidad en S_1 a lo largo del relato? En palabras más simples, ¿qué son Gloria y su hija para Víctor?

Paul Ricoeur afirmaba a partir de Kant, que los postulados de la razón práctica estaban vinculados a la esperanza como “apertura”, porque el mal se halla enraizado en el querer moral de todo ser humano, de modo que “la libertad real no puede emanar más que como esperanza”⁵. En este relato Víctor es un bandido, pero está enamorado. Es un asesino que decidió expiar sus culpas por medio del amor, reconciliarse con la vida a través de Gloria (¿la gloria?), por esto decide renunciar a ese oficio inmoral, protegerlas y huir con ellas para salvar el amor y de paso salvarse moralmente. Víctor desea conjugarse con dos mujeres que dejó perder, es decir el actante complejo S_3 que se le escapó de sus manos hace algún tiempo, se topó con unos fajos de dólares ajenos (el detonante filmico) y pensó que este hallazgo significaría la vuelta al estado de gracia del que se había caído.

Básicamente, Víctor ha intentado por todo los medios de salvarse mediante el amor que profesa por ellas: la comunión con dos mujeres que prometen ser la promesa de un final feliz. Víctor buscó a Gloria en la casa materna, no estaba; la llamó al teléfono nueve veces, nunca le contestó, ella le devolvió dos llamadas cuando quiso y, al final, consiguió una visa para marcharse del país, sin embargo él alberga la esperanza de que no las maten y poder viajar con ellas:

(Gloria devuelve una de las llamadas)

Gloria: ¿Qué pasa Víctor?

Víctor: Necesito que nos encontremos pero ¡ya!

Gloria: Un momento, a mí no me vengas con afanes.

Víctor: ¿Dónde estás?

Gloria: Decime qué es lo que pasa

Víctor: En este momento no tengo tiempo Gloria, me tengo que ir ya porque si no me van a matar.

Gloria: No me asustes Víctor, ¿ahora en que estás metido?

Víctor: No te puedo explicar, decime dónde estás.

(Silencio corto)

Víctor: ¿Gloria me estás oyendo?

Gloria: Sí, sí habla.

Víctor: Bueno decime dónde estás, que voy por vos y por la niña ya

Gloria: Noooo Víctor, me vas a decir ya que es lo que pasa.

Víctor: Es que me llevé una plata, vos sabes, estaba pensando en la niña y ya no me puedo echar pa' tras.

Gloria: Víctor dejános en paz, mira que me dieron la visa y la otra semana me voy con la niña.

Víctor: Hola, vos es que no entendés, si no te vas conmigo no las van a dejar ir y las van a matar.

Gloria: ¿Por qué nos estás haciendo esto?

Víctor: Decime dónde estás

Toc, toc, toc... (Tocan a la puerta)

Víctor: Espérate, espérate un momento, no me vas a ir a colgar. ¿Quién es?

Gloria: Yo ya no puedo esperarte más Víctor.

Toc, toc, toc, toc, toc...

Víctor: Que me esperes hombre. ¿Quién es?

(Gloria cuelga el teléfono, Víctor se lleva el celular al rostro con las dos manos y con fuertes signos de preocupación)

En definitiva...ante el ejercicio del "poder" a través del Orejón, se opone igualmente como fuerza arrasadora el ejercicio del "querer" (formas de "modalidad", según Fabbri⁶), una necesidad apremiante por ser-estar-con Gloria. Dicha necesidad es un deseo que no conoce límites, una fuerza imparabile que desoye toda situación catastrófica, por probable que pueda ser. ¿Por qué? Porque Víctor tiene la esperanza de reconducirse hacia la unión con sus otras dos partes; al final de todo el recorrido dramático muere, él lo sospechaba, algo sabía, pero ni esta incipiente sabiduría ni el ser más poderoso hubieran podido quitarle la libertad de esperar, "de luchar por volver a ser amado" (Fromm)⁷.

2. **El cartel de los sapos. Segundo paraíso: Sofía o el ansia por recuperar el amor limpio y luminoso.**

(Plano de conjunto y *Tilt up* de un casa lujosa, exteriores)

Martín: Esa casa que ves ahí es tuya, ese carro también es tuyo, y yo soy tuyo.

(Junto a la piscina, dentro de la casa, interiores)

Martín: Aquí hay cuatro cuartos, si o qué, y como vamos a tener bastantes hijos entonces nos caben uno en cada uno, mira si queremos tener más hijos armamos una torre allá bien grandota donde nos quepan todos mi amor, ¿si me entendes?, donde nos quepan todos nuestros hijos y si nos queda chiquita esta casa pues compramos otra, yo quiero comprarte todo lo que vos querás. ¿Qué querés?

Sofía: Yo no quiero sufrir.

Martín: Pero yo no te voy a hacer sufrir mi amor, al contrario yo quiero que seas feliz, yo quiero que seas la mujer más feliz del mundo.

Sofía: (sonríe), Hmmjaja.

Martín: Yo no quiero que te preocupes por nada, yo te voy a cuidar oís... ¿sabes qué he estado pensando estos días? Que yo quisiera salirme de este negocio para que vos y yo vivamos tranquilos.

Sofía: Júramelo.

Martín: Yo no quiero vivir sin vos, yo no quiero, no, no puedo.

Sofía: Júramelo.

Martín: Te lo juro.

En este relato fílmico el dispositivo actancial S_1 y S_2 responde al recorrido pasional de Martín y Sofía. Martín es un narcotraficante y Sofía una joven universitaria de clase alta que decidió casarse con él, a sabiendas de las consecuencias que implicaba ingresar a ese turbio mundo. Ella lo aceptó así porque él le juró no matar nunca a nadie y retirarse del negocio, pero no cumplió ninguna. En el clímax del texto Sofía presencia cuando Martín mata *sin compasión* (lo no amable, lo no condescendiente y lo no cordial, en oposición a la etimología amplia del vocablo "Sofía") a otro bandido en un estacionamiento en New York, entonces su

6 FABBRI, Paolo. El giro semiótico. Gedisa: Barcelona, 2000, p. 90.

7 FROMM, Erich. El arte de amar., Barcelona, Paidós: 1985, p. 56.

objeto de valor de des-carga de valencia positiva, y Martín, por su parte, sale desesperado a la calle para explicarle lo sucedido y pedirle perdón. Así, Martín es consciente de que su objeto de valor se aleja, presiente el abandono y la catástrofe, pero guarda la esperanza de recuperar el amor limpio y luminoso que encarna Sofía.

¿Qué se interpuso entre Martín y Sofía? La inercia de las mismas acciones narrativas que en el pasado eligió Martín y que acabaron absorbiéndolo al vórtice de una vida licenciosa y violenta. Como sujeto de estado está conectado a dos objetos de valor, primero al dinero y, posteriormente, a Sofía, pero ni rompe su lazo con el narcotráfico (sino solo al final del filme), ni su lazo con Sofía. Martín no es propiamente un sujeto del hacer, porque jamás rompe su primer nexo a nombre de Sofía, esto explica por qué el último negocio de Martín siempre será realmente la continuación de uno nuevo, cumpliendo con la premisa básica del género gánster, de acuerdo al nivel paradigmático de este género: "después del ascenso vendrá la caída".

¿Qué es Sofía? Es el signo o condición de posibilidad para que Martín experimente la libertad de un día transformar su propio relato moral. Es la actante que le debería permitir desenlazarse de su objeto de valor inicial (dinero y poder) para, con esta acción narrativa, tornarse en sujeto del hacer y no sólo ya de estado; en otras palabras, interrumpir el flujo continuo del mal moral para reificarse como nuevo ser social de sanas costumbres.

La vuelta constante de Martín a las experiencias perdidas de la adolescencia, inundadas por el intenso azul celeste que propone isotópicamente la piscina y sus reflejos en el cielo raso de la casa-hogar-proyecto de familia, con *flashbacks* y *flashforwards* que hacen oscilar la narración desde la edad adulta a los besos romantizados de edades tempranas, implica una vuelta a la inocencia y al candor de nuestras experiencias furtivas de la niñez. La vigilancia del objeto de deseo (Sofía) a través de las ramas, los besos robados, los cuerpos livianos y elementales, la vegetación espesa que circunda-protege las primeras experiencias, constituyen un reemplazo constante de la realidad adulta, un intercambio del presente por el pasado, debido al estado de angustia que hace prever una posible pérdida; como si fluyendo narrativamente al pasado, en la psiquis, Sofía pudiera quedar encerrada en ese pasado ideal y no se le pudiera escapar.

Punto aparte merece la piscina, medular objeto narrativo del proceso semiósico; ella se constituye en el objeto estésico que invita a Martín a reinterpretar el mundo a partir del direccionamiento hacia *las-cosas-mismas*,⁸ es el pasadizo líquido que permite deslizarse subrepticamente de la adultez, y sus convenciones, poderes, castraciones y temores, a un mundo libre, ingenuo y desprevenido; la piscina es, en últimas, la placenta que permite el reencuentro con el sentido más profundo de la vida de Martín, el dispositivo que hace sembrar las esperanzas en aquello que ama, Sofía.

Casi al final del relato, en la cárcel y sin Sofía, a Martín solo le queda una de las dos mujeres que ha amado en su vida, la abuela, su otro objeto de valor feminizado, totemizado hasta el infinito como símbolo matriarcal y protector de amor incondicional. A diferencia de Sofía, aun conociendo las acciones de Martín, la abuela nunca dejará de hacerlo sentir amado, de permitirle que se experimente como objeto de valor para-otro⁹. Este actante, referenciado con el amor Divino, sin condiciones, es el suprasentido que otorga valor original a su existencia; mientras Martín está en la celda, ella lo protege desde la avenida (la distancia) mediante el re-conocimiento que le otorga su mirada, sin saber si a su vez es vista (una fenomenología), y un *objeto narrado* que designa esperanza: los globos de colores. Por la abuela, Martín puede aún instalarse en la esperanza proyectada desde el amor que siente por Sofía, y desde allí, desde esa esperanza, pese a la probable catástrofe de volver a no-tener su objeto de valor, puede *soñar despierto* (Aristóteles) con aquello que se ha repetido treinta y tres mil veces: (ser-estar) "limpio y luminoso, limpio luminoso, limpio y luminoso..."

Finalmente, Martín sale de la prisión, espera que Sofía lo haya perdonado y pueda redimirse a través de su amor, protegiéndola y siendo protegido:

Martín: Quiero pedirte que... cuando yo salga de la cárcel nos volvamos a encontrar aquí en este restaurante, oh bueno lo que quede de él, quiero que... quiero que me prometás que cuando yo

8 HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. En: Caminos del bosque. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 50.

9 FROMM, Erich. Op. Cit., p. 101.

salga vas a estar aquí, quiero que me des esa última oportunidad, eso es todo lo que te pido, *no me mates la esperanza de volverte a ver, no me la mates ahorita por favor.*

Sofía: Adiós. *Yo no voy a venir Martín, yo no voy a venir.*

Y...sin embargo, como decía Frankl: "Es el secreto de la incondicionada tendencia al sentido que tiene la vida: que el hombre, precisamente en situaciones límite de su existencia, es llamado a dar fe de aquello que él y sólo él es capaz"¹⁰. Por eso Martín siempre le regala flores, heliconias en particular, objeto narrado hasta la saciedad dentro del texto y que clama, a su regreso, por el perdón de Sofía, por eso Martín siempre *espera*.

3. **Todo tus muertos. Tercer paraíso: Carmen o el ansia por volver a casa**

(Exteriores, maizal) (37 min.)

Alcalde: ¿Quién más sabe de esto?

Salvador: No, nadie.

Alcalde: Nadie, ¿seguro?

Salvador: Seguro.

Teniente: ¿Dónde está tu mujer?

Salvador: ¿Por qué?

Teniente: Pues necesito saber dónde están todos los implicados.

Salvador: Ni mi mujer ni mi hijo saben nada.

Teniente: ¿Hijo? Hmmj. (Sarcasmo)

(41 min.)

Teniente: ¿No escuchaste nada anoche?

Salvador: No señor, nada.

Teniente: ¿Ni tu mujer ni tu hijo escucharon nada?

Salvador: No.

Teniente: Entonces estaban muerto pues. ¿Dónde están ellos?

Salvador: ¿Quiénes? (silencio corto) Ahh no, no, ellos están en la casa, yo ya les había dicho.

Teniente: Pero tráelos pues.

Salvador: Pero... yo no le veo la necesidad de meterlos en esto.

A Salvador (actante S₁) le tiraron una ruma de muertos cerca de su casa, en su lugar de trabajo; se los topó en una de las tantas mañanas en que salía a trabajar con su guadaña al maizal que está próximo. Era un domingo de elecciones de gobernadores y alcaldes en Andalucía (Valle del Cauca), en donde su hijo estaría en casa y la esposa (actante S₂) haciendo el amor con él. Salvador no sabía propiamente qué hacer, la discontinuidad se proyectaba sobre la linealidad de su vida y experimentaba la irrupción de un extraño objeto dejado caer ahí, como los "objetos ambiguos" de Hans-Robert Jaus¹¹ o los objetos absurdos de Roman Polanski¹².

Un misterioso sujeto del hacer le dejó esa ruma, y los múltiples objetos de valor que patentizaban el sentido y suprasentido de su existencia, a los que estaba enlazado Salvador, se pusieron en riesgo porque podían desaparecer y, en consecuencia, llevarse consigo la confianza que él había depositado en el mundo a partir de esos objetos-asideros (Heidegger¹³). El mundo de Salvador se tambaleaba, amenazaba con destruirse, entonces, él experimenta el vértigo de perderlo todo (!), y vislumbra una nada que se expande circularmente, como ondas, a partir del punto blanco de la ruma de muertos... y no obstante, en el quicio de esa situación límite, toma una decisión y actúa motivado por el sentido y suprasentido de su vida (Carmen y las Divinidades espirituales)...

"...el poder apoyarse en un sentido de la vida o en un suprasentido espiritual que genere esperanza constituye una forma de afrontamiento para los pacientes (Salvador) más que una forma de evitación o negación, invitándoles al ajuste necesario que supone su enfermedad (la ruma de muertos)."¹⁴

10 FRANKL, Viktor. La voluntad de sentido., Barcelona: Herder, 1991, p. 229.

11 JAUS, Hans-Robert. Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria. Madrid: Taurus, 1992, p. 130.

12 Piénsese por ejemplo en uno de los primeros trabajos audiovisuales de Roman Polanski, Un hombre y un armario (1958), cuyo objeto central icónicamente expone el absurdo de la existencia.

13 Determino así a los objetos propuestos por el fenomenólogo alemán Martín Heidegger, que devienen en objetos otorgadores de sentido original y fundante para la existencialidad del Dasein. Piénsese, por ejemplo, en las botas pintadas por Van Gogh y que describe en El origen de la obra de arte. Cfr. HEIDEGGER, Martin. Op. Cit., p. 45.

14 GARCÍA-MONGE, José Antonio. La esperanza en la experiencia del sufrimiento humano. Y el psicólogo humanista y su ayuda en la integración del dolor. En: Clínica contemporánea. Madrid: Editorial Universidad Pontificia Comillas, 2008, n. 1, Vol. 1, p. 21.

Así pues, ¿qué acciones actanciales desarrolló Salvador para proteger a S₂ (Carmen y lo reuniente que anida en ella)? Tres acciones narrativas: primero, correr a la casa y repetirles imperativamente a Carmen y al hijo: "no vayan a salir", segundo, acudir a las autoridades competentes (despacho del alcalde y jefatura de policía) para que eliminaran ese peligroso objeto, y, tercero, gritarles a dichas autoridades, frente a la ruma de muertos: "se van, es mejor que se vayan". ¿Por qué? Simple, por amor. Contra la ruma de Muertos, "objeto contrario", está la Vida en proyecto de pérdida –según el "cuadro binario" de Greimas–; está el Paraíso que Salvador desea proteger y la correspondiente esperanza de salvarlo, porque "la esperanza en el amor es más fuerte que la muerte"¹⁵.

Y con todo... la ruma no está tan muerta, no sangra, y a veces una parte de ella mira a los vivos, haciéndolos sentir descubiertos en el acto de mirada (los torna en objetos vistos), y Salvador no quiere esto, quiere que se vayan todos: las autoridades y *todos sus muertos*:

(Exteriores, maizal)

Salvador: Se van. Es mejor que se vayan.

El filme comienza con un plano general de Carmen y Salvador haciendo el amor y termina con otro bastante similar, él siempre está enlazado a Carmen, de principio a fin, ella, objeto de valor complejo que significa la perfección para Salvador, es la que contiene todo: Carmen reúne en sí misma a la casa-hogar-refugio, al hijo como signo de proyección de la relación de pareja, a la Virgen de Guadalupe y el Divino Niño como sistema de creencias religiosas y, por ende, suprasentido esenciante en la vida interior de Salvador, a los gallos de pelea, signo de afirmación social del poder viril, con fuertes raíces en una psiquis salvaje, al árbol, representación del rasgo vitalista de la existencia, y, por último, a la guadaña y los maizales, sinónimos de la laboriosidad diaria que pugna por hacer brotar el pan sobre la mesa.

En definitiva, el paraíso de Salvador es Carmen y todo lo reuniente que hay en ella; como decía Mark Twain: "Para Adán, el paraíso era donde estaba Eva".

Conclusiones:

Lo que queda por pensar a raíz del cine de Carlos Moreno es el problema de la libertad, o mejor dicho de la esperanza como ejercicio de la libertad. Si con Fabbri entendimos que narrar no es un quehacer exclusivo de los relatos, es para aprender a reconocerlo también en toda acción y pasión humanas. Los tres hombres que propone el cineasta Carlos Moreno siempre actúan con la esperanza de dar sentido a sus vidas a través del amor, es una re-acción (Fabbri) ante el dolor que puede proyectar un mundo yermado, que nada ni nadie se las puede quitar a ninguno de los tres protagonistas: también cuando *esperamos* somos libres. Friedrich Nietzsche dijo mucho al respecto al señalar: "Quien tiene un porqué para vivir puede soportar cualquier cómo".

Bibliografía:

- Aumont, J. Bergala, A. Michele M. y Vernet M. (1983) Estética del Cine. Barcelona, Paidós.
- Fabbri Paolo, El giro semiótico, Gedisa, Barcelona, 2000.
- Ferraris, M. (2002) Historia de la hermenéutica. Ciudad de México, Siglo XXI.
- Fontanille Jaques y Greimas Algirdas-Julien, La semiótica de las pasiones, Siglo XXI, México DF, 1994.
- Fromm Erich, El arte de amar, Paidós, Barcelona, 1985.
- Frankl Viktor, La voluntad de sentido, Herder, Barcelona, 1991.
- García-Monge José Antonio, "La esperanza en la experiencia del sufrimiento humano. Y el psicólogo humanista y su ayuda en la integración del dolor" en Clínica contemporánea, n. 1, Vol. 1, Ed. Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2008, p. 19.
- Greimas Algirdas-Julien, De la imperfección, FCE, México DF, 1990.
- Heidegger Martin, Caminos del bosque, Alianza, Madrid, 1997.
- Mitry, J. (1978) Estética y Psicología del Cine. México DC, Siglo XXI.
- Pozuelo, J. M. (1989) Teoría del lenguaje literario. Madrid, Cátedra.
- Ricoeur Paul, El conflicto de las interpretaciones, FCE, México DF, 2015.
- Romaguera J. y Alsina H. (1989) Textos y Manifiestos del Cine. Madrid, Cátedra.
- Tolstoi, L. (1999) ¿Qué es el arte? Madrid, Alba Editores.
- Tudor, A. (1975) Cine y Comunicación Social. Barcelona, Gustavo Gili.