

CIGARROS

Smoke^{*}, es un film de 1995 dirigido por Wayne Wang y Paul Auster y escrito por Paul Auster a partir de un cuento propio titulado "Cuento de Navidad de Auggie Wren". El film fue producido por Kenzo Hirikoshi, Greg Johnson y Peter Newman (entre muchos otros) para Miramax Films. En Argentina el título original del film, que significa tanto "humo" como también "fumar", se tradujo como *Cigarros*; distribuye para Argentina Buena Vista Internacional y en formato VHS, Gativideo S.A.

A partir de un empleado de una tienda de tabaco (Harvey Keitel) que desea ganar algún dinero importando cigarros de Cuba, un escritor melancólico (William Hurt) que desde la muerte de su esposa no consigue volver a escribir y un adolescente (Harold Perrineau Junior) que busca a su padre (Forrest Whitaker), comienza a tejerse una trama compleja donde aparecen nuevos personajes que dan lugar a numerosas historias diferentes. Sin embargo, a medida que progresa el film, algunos temas centrales, compartidos por todas estas historias, van decantando en el espíritu del espectador: las relaciones entre padres e hijos, entre dar y robar, entre la mentira y la verdad... No es mucho más lo que puedo decir sobre el argumento de este film, extraño y encantador a la vez. Stockard Channing, en el papel de Ruby, y una joven e irreconocible Ashley Judd, en el papel de Felicity, completan el elenco. Entre otras distinciones, *Smoke* recibió el premio especial del jurado y el Oso de Plata en el Festival de cine de Berlín.

Hasta donde yo sé, la historia de este film se remonta a noviembre de 1990, cuando Mike Levitas, del diario *New York Times*, le pidió a Paul Auster que escribiera una obra de ficción para publicar en el suplemento especial de Navidad. Según palabras de Auster, la idea de publicar ficción en un diario le resultaba interesante y subversiva, de modo que se propuso, en su cuento, jugar con esa mezcla paradójica. El Día de Navidad de 1990, Wayne Wang, en San Francisco, leyó el "Cuento de Navidad de Auggie Wren": *"Cuando comencé a leer el cuento me vi rápidamente sumergido en un complejo mundo de realidad y ficción, verdades y mentiras. Pasaba de conmoverme hasta las lágrimas a reír descontroladamente. (...) Al final sentí que alguien muy próximo a mí me había hecho un maravilloso regalo de Navidad. En cuanto terminé el cuento, le pregunté a mi mujer: «¿Quién es Paul Auster?»"*. En mayo de 1991, Wang viajaba a Brooklyn para conocer a Paul Auster con el propósito de hacer un film a partir del cuento.

Cabe agregar, como dato curioso, que tal fue el entusiasmo de Wayne y Auster por el trabajo conjunto durante el rodaje de *Smoke*, que mientras el film se hallaba en producción, Miramax les concedió seis días más de rodaje para un proyecto que se basaría, sobretudo, en improvisaciones actorales a partir de algunas situaciones propuestas (es decir, sin un verdadero guión). La premisa era volver al estanco de tabaco que aparece en *Smoke* y crear un pequeño retrato del mundo de Auggie Wren, de modo tal que personajes secundarios del primer film, se convierten en el segundo, en personajes principales. También se sumaron otros actores y personalidades reconocidas de Brooklyn, como Roseanne, Lou Reed y Ma-

* El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 27 de noviembre de 1998.

donna. El resultado de este trabajo --una comedia bastante rara, por cierto-- es el film *Blue in the face*, que en Argentina se distribuyó con el título *Humos del vecino*.

La mayor parte de la información aquí expuesta, la he tomado del libro *Smoke & Blue in the face* (Paul Auster, 1995, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995) donde además de varias entrevistas con los realizadores de estos dos films, se transcriben ambos guiones y el *Cuento de Navidad de Auggie Wren* que dio origen al film *Smoke* (sin duda uno de los mejores cuentos que he leído en mi vida). En el comentario que sigue he juzgado oportuno citar textualmente varios pasajes de ese libro, indicando los números de página correspondientes.

Dada la notable riqueza simbólica de este film, me he visto en la necesidad de hacer una exposición bastante detallada de ciertas escenas en las cuales fundamento, luego, mis interpretaciones. Esto, sumado a lo complejo y oscuro del argumento, quizás haga que la lectura del capítulo resulte al principio un poco difícil de seguir (sobre todo si el que lee no recuerda bien el film). Pido disculpas anticipadas por no haber logrado resolver mejor esta dificultad inicial y aliento al lector a seguir adelante con la promesa de que, una vez sentadas las bases para la interpretación del film, el texto recupera su fluidez.

Smoke es sin duda un film extraño, poco común. Podemos decir que, en sentido clásico, es una comedia ya que sus personajes están, al final, un poco mejor que al comienzo; pero nos resulta muy difícil precisar el argumento, si es que lo hay.

Entremezcladas y deshilachadas, se suceden un sin número de historias; parecidas y diferentes. Están las historias que los personajes viven en el presente y las que han vivido en el pasado; están también las misteriosas historias que los personajes cuentan, como la del escritor que se fumó su propio libro, la del hijo que encuentra al padre congelado en la montaña o aquella de Sir Raleight calculando el peso del humo. Y por supuesto la conmovedora historia final, el cuento de Navidad.

Cuando a Paul Auster, co-director y guionista del film, en una entrevista le preguntaron por el significado del título, respondió que *smoke* (humo) “es muchas cosas a la vez. Se refiere al estanco, por supuesto, pero también a la forma en que el humo puede oscurecer las cosas hasta hacerlas ilegibles. El humo es algo que nunca está fijo, que cambia constantemente de forma. De la misma manera que los personajes de la película cambian cuando sus vidas se cruzan. Señales de humo... Cortinas de humo... El humo elevándose en el aire. Poco o mucho, cada personaje cambia continuamente por influencia de los personajes que le rodean”.

Pues bien, esa descripción se ajusta perfectamente al estado de ánimo que el film me provoca cuando quiero penetrar en su sentido profundo. Por un lado una oscura intuición de que contiene un mensaje que merece ser develado; un mensaje oculto, comunicado mediante señales de humo. Pero al mismo tiempo esas señales, como el humo, no pueden ser fijadas, ya que van cambiando de forma y “oscurecen las cosas hasta hacerlas ilegibles”. Lo que comenzó como una señal de humo se transforma repentinamente en una cortina de humo, puesta allí para confundir y oscurecer las cosas.

Así, por ejemplo, el dinero robado a la joyería, conforme va cambiando de manos, va cambiando también de forma y de significado. El tema del robo se reitera en todas las historias pero no siempre de la misma manera ni con el mismo significado. Así,

por ejemplo, nos enteramos que Auggie fue arrestado por robar para Ruby y debió entrar al ejército para no ir a la cárcel. La mujer de Paul, Ellen, murió durante un robo al banco. Rashid, robó al Ratero el dinero que éste, a su vez, robó a la joyería. Cyrus teme que Rashid quiera robar su taller. Auggie roba su cámara al muchacho que a su vez robó las revistas en su negocio, etc.

Poco a poco todo se confunde y ya no sabemos decir qué es robar, qué es dar, qué es mentir, qué es decir la verdad, qué está bien y qué está mal. Y en ese punto imagino al autor tomándome el pelo, con una sonrisa malévolamente y misteriosa. La misma sonrisa que Auggie le dirige a Paul al final del film, luego de contarle su cuento de Navidad.

Recuerdo entonces que esa misma sonrisa se repite en la cara de Paul al finalizar la historia de Sir Raleigh, y en la cara de Ruby cuando le habla a Auggie de las posibilidades de que él sea el padre de Felicity, y nuevamente me encuentro pensando en un mensaje oculto. La cortina de humo, sin desvanecerse, se transforma, otra vez, en una señal.

Si queremos asir esas señales de humo no debemos apurarnos; debemos ser ingeniosos y pacientes; como Sir Raleigh, encendamos nuestros cigarrillos, aspiremos el humo en cada escena y veamos qué se nos ocurre interpretar; al final veremos qué es lo que ha quedado en la balanza. Justamente la historia de Sir Raleigh es la primera de todas.

Con la ciudad de Manhattan como fondo de la primera escena del film, un tren atraviesa el cuadro de derecha a izquierda llegando a Brooklyn. La escena es en blanco y negro. Paul Benjamin¹ entra a comprar cigarrillos, se lo ve absorto, desconectado... Auggie Wren, el dependiente de la tabaquería, lo invita a contar una historia sobre mujeres y tabaco. Paul cuenta la ingeniosa historia de Sir Raleigh.

“Raleigh fue la persona que introdujo el tabaco en Inglaterra y, como era un favorito de la reina --la reina Bess, así la llamaba él--, fumar se puso de moda en la corte. (...) En una ocasión él apostó con ella que podía calcular el peso del humo.

»¿Pesar el humo? –interrumpe uno de los presentes– Eso es imposible, es como pesar el aire.

»Sé que suena raro. Como pesar el alma. Pero Sir Walter era un tipo listo. Primero tomó un cigarrillo sin fumar y lo colocó en una balanza. Lo pesó. Luego lo encendió y se lo fumó colocando las cenizas en la balanza. Cuando terminó, puso la colilla junto a las cenizas y lo pesó todo. Luego le restó esa cifra al peso original del cigarrillo. La diferencia... equivalía al peso del humo”

La historia nos deja sorprendidos; ¿es en serio o en broma? ¿Se puede pesar el humo? Pesar el humo es como pesar el alma; si pesamos el cuerpo vivo y el cuerpo muerto ¿encontraremos alguna diferencia? Allí viene la irónica sonrisa de Paul que parece decirnos: “mentira; es sólo un símbolo; la diferencia... ¿entienden?”

La diferencia no es entre el cuerpo vivo y el muerto, sino entre vivir o no la vida; en otras palabras, la diferencia entre un cigarrillo sin fumar y uno ya fumado. Vivir la vida;

¹ El nombre del personaje es una alusión al verdadero escritor, Paul Benjamin Auster.

la enorme diferencia que surge de las pequeñas cosas que dan sentido a la vida. Este tema, la posibilidad o capacidad de apreciar esas pequeñas diferencias que dan sentido a la vida, retornará más adelante en el tema de las fotos de Auggie.

Si interpretamos bien, el humo o el fumar será, en adelante, un símbolo de la vida, de vivir la vida encontrando el sentido en las pequeñas diferencias. Un símbolo que parece tomar el pelo a una sociedad antitabaquista que considera el fumar, poco menos que un suicidio.

Recién ahora, una vez aclaradas las cosas, aparece el título del film; justamente "Smoke". Es decir, "humo" que, según interpretamos, se refiere a las pequeñas cosas que marcan la gran diferencia entre vivir o no la vida; como argumento no es una mala idea.

Los clientes de Auggie se preguntan extrañados acerca de Paul. Auggie dice que es un escritor; "escritor de testamentos" bromean. Es cierto; Auggie nos cuenta que Paul, melancólico por la muerte de su mujer y su hijo, ha perdido la inspiración; ha perdido el sentido de la vida. Ellen, embarazada, muere accidentalmente durante un robo al banco. Auggie se revuelve contra el fatídico destino: *"A veces pienso que si ella no me hubiese dado el cambio exacto aquel día, o si hubiese habido más gente en la tienda, habría tardado unos segundos más en salir de aquí y quizás no se habría puesto en el camino de aquella bala. Estaría viva todavía, el niño habría nacido y Paul estaría sentado en casa escribiendo otro libro en vez de vagabundear por las calles con resaca"* (tomado del guión, pág. 39).

Una idea tentadora; arrebatarse una vida al destino, por la pequeña diferencia de unos pocos segundos. Robarle a la muerte una nueva oportunidad de vivir. Como símbolo de este robo, el relato se interrumpe cuando un muchacho roba las revistas en una escena idéntica a la que veremos más adelante en el "Cuento de Navidad" que Auggie relata a Paul al final del film. Un detalle curioso: el actor que representa al muchacho que roba no es otro que el verdadero hijo de Paul, de Paul Auster, el verdadero escritor. Como veremos luego, la relación entre padres e hijos es también un tema central del film.

La escena siguiente retoma el mismo tema y figura cumplida la fantasía de Auggie. Paul, distraído, cruza la calle sin percibir que se aproxima un camión. Como Ellen fue al encuentro con la bala, Paul ahora va al encuentro del camión, pero una mano lo salva en el último segundo. Lo sucedido es interpretado por Paul como la realización de una fantasía omnipotente: una muerte le ha sido arrancada al Destino. El robo genera fantasías persecutorias; el universo se ha desequilibrado y Paul deberá hacer algo por su salvador, Rashid, para que todo vuelva a su cause natural.

La interpretación aquí es más sencilla; se ha figurado una inversión temporal. Lo que salva la vida de Paul, en el sentido de salir de su encierro melancólico, es la posibilidad de poder interesarse y hacer algo por los demás (en este caso Rashid). Podemos arriesgar que el verdadero robo consistirá en lo opuesto, es decir, malgastar una vida en uno mismo; en el encierro melancólico.

Como la abuela Ethel del Cuento de Navidad, Paul invita a su casa a un extraño. Rashid acepta jugar el juego pero cambia su nombre (como veremos, el verdadero nombre del personaje es Thomas Cole). También esto es un elemento que se repeti-

rá en el Cuento de Navidad; también Auggie cambia su nombre cuando decide jugar el juego que propone la abuela Ethel.

La escena que sigue sirve para unir los dos significados que descubrimos. Vine, el dueño del estanco de tabaco, reprocha a Auggie que no se toma nada en serio. Auggie le dice que mientras que Vinnie va por su segundo infarto él todavía espera el primero. Vinnie replica que lo que tiene que hacer es dejar de fumar. Auggie le contesta que disfrute mientras pueda. *“Dentro de poco prohibirán fumar, luego vendrá el sexo y por último prohibirán sonreírle a un extraño”*. Lo que aparentemente es dañino y peligroso (el fumar y mezclarse con extraños) es justamente lo vital, el riesgo, Eros que, como símbolo de la pulsión vital, introduce complejidad.

También en esta escena nos enteramos del negocio de importación clandestina de cigarros cubanos que piensa llevar a cabo Auggie; una forma de robo en la que, según él dice, nadie sale perjudicado.

En la escena siguiente Paul va a comprar nuevamente cigarrillos al estanco de Auggie. Paul sigue necesitando de los demás. Ha “agotado sus existencias” y necesita reponer tabaco para “fumar”; según nuestra interpretación se trataría de un problema existencial. Como la cerradura de la casa de Paul y de la casa de Ethel, Auggie abre el negocio cerrado. Poco después, ambos están mirando las fotos de Auggie. Paul está desconcertado; todas las fotos le parecen iguales. Auggie le dice que si no va más despacio, mirando cada fotografía, no entenderá de qué se trata. Otra vez se trata de esa pequeña diferencia que hace que cada fotografía sea única.

Auggie dice que las fotos son la obra de su vida y que sólo le toma cinco minutos diarios. Otra vez hay una trampa; el secreto no está en el tiempo que le toma sino en la constancia que requiere. Poco, pero constante; poco, pero siempre. Para salir de su letargo melancólico, simbolizado en la abrumadora cantidad de 4000 fotos iguales, Paul deberá ir despacio, día a día, mañana... mañana... Un poco cada vez. El sentido de la vida no lo encontrará en las soluciones mágicas que deshagan el pasado; el sentido aparecerá observando las pequeñas diferencias que, como en el humo del cigarro que se fuma, dan la cualidad del instante vivido haciendo de cada momento una oportunidad irrepetible.

De a poco, foto a foto, sin prisa pero sin pausa, en un proceso similar al del tratamiento psicoanalítico, sesión a sesión, Paul podrá llegar al momento traumático y enfrentar el duelo que tiene que elaborar. Así, como símbolo de la necesaria elaboración, Paul llega a la foto de Ellen y llora. Auggie no se angustia ni tampoco intenta consolarlo; simplemente acompaña el dolor de Paul sin perturbar su llanto con un alivio prematuro.

La misma esquina que vimos en tantas fotos, en blanco y negro, aparece ahora en color. Auggie, como un símbolo de que la vida sigue, toma su foto diaria. Paul, en la escena siguiente, comienza a escribir otra vez; algo en él parece haber cambiado.

Sin embargo Rashid viene a perturbar su concentración; como Eros, llega complicándolo todo. Paul ya no está tan interesado como antes en cumplir su deuda para “equilibrar el universo” pero cumple su palabra y le permite quedarse, aunque sin prestarle demasiada atención. Rashid se aletarga. Como Roger Goodwin en casa de

Abuela Ethel, Rashid esconde su botín en casa de Paul (el dinero que, como nos enteraremos más tarde, le robó al Ratero).

Luego de un par de noches, Paul le dice que es tiempo de que se vaya, *“Me paso dos años y medio sin poder escribir una palabra, y luego, cuando al fin empiezo algo, cuando parece que realmente estoy volviendo a la vida, apareces tú y empiezas a romperlo todo en mi casa... No te ofendas, pero el apartamento es pequeño y yo no puedo trabajar teniéndote aquí”* (tomado del guión, pág. 66). Paul, aún entretenido por su melancolía, no parece tener lugar en su vida para nadie más que él. Rashid se va y Paul se queda mal, intrigado, y trata de verlo por la ventana, como si hubiera desaprovechado una oportunidad.

Sin embargo cuando Paul vuelve al trabajo, Rashid vuelve a interrumpir bajo la forma de tía Em, quien nos cuenta la historia de Rashid. Su verdadero nombre es Thomas Jefferson Cole; su madre ha muerto y el muchacho no ha visto a su padre en 12 años. Pocos días atrás huyó de casa al enterarse de que habían localizado a su padre. Sin embargo había manifestado que para él su padre estaba muerto. Paul se siente mal; sabe que lo dejó ir habiendo intuido que estaba en problemas.

Atando cabos, comprendemos que Rashid está huyendo del Ratero y que cuando, sin pensarlo, tomó el dinero que el Ratero había robado, estaba bajo los efectos de la noticia de que habían localizado a su padre. Podemos pensar que Rashid, que no conoce a su padre, carece de un modelo de identificación, y por lo tanto carece de futuro. Su robo es el deseo de apoderarse de un ideal, representado esto por lo contrario, lo material, el dinero. Paul aparece como un modelo sustituto, Rashid se interesa en él, lee los libros que Paul ha escrito. Pero cuando Paul lo echa, Rashid va a la búsqueda de su verdadero padre.

En las escenas siguientes aparece el padre de Rashid, Cyrus Cole, un hombre que ha perdido un brazo y lleva una prótesis mecánica. Rashid lo observa trabajar y Cyrus, inquieto por su presencia, trata de descubrir qué es lo que está sucediendo; quién es este muchacho que se ha sentado frente a su taller y lo observa. Pero la dificultad para conectarse con su penoso pasado le impide pensar en lo más obvio. Sorprendentemente sus fantasías se dirigen hacia la idea de robo. Rashid explica, provocativamente, que al pasar vio un garaje "tan decrepito" que lo quiso dibujar. Podemos interpretar que Rashid ve a un padre mutilado y decrepito, y su odio se apacigua. El dibujarlo muestra la necesidad de construir ese ideal que ya mencionamos.

Cyrus pide ver el dibujo, como un símbolo de saber la verdad, conocer el secreto. Rashid dice que primero deberá pagar. *“Cuando lo vea lo querrá comprar. Eso está garantizado. Y si no lo puede pagar quedará desgarrado por dentro y sintiéndose miserable”*. En otras palabras, si sabes que soy tu hijo pero no tienes con qué hacerte responsable te sentirás miserable; saber tiene su precio. Cyrus no paga y Rashid busca otra forma *“Si le molesto ¿por qué no me contrata?”*; pero Cyrus se manifiesta muy pobre; como Paul: con poca libido como para interesarse en extraños.

Como una coda de esta situación, en la siguiente escena aparece un nuevo personaje: Ruby McNutt. También mutilada, como Cyrus, lleva un parche en el ojo. Auggie le pregunta cómo perdió el ojo postizo, Ruby dice que no quiere hablar de eso. Auggie le dice que va disfrazada de Capitán Garfio; parecería ser una alusión simbólica

a Cyrus quien verdaderamente posee un garfio. Ruby como Cyrus es el progenitor dañado, impotente, que recibe el odio del hijo. Ruby, como tía Em, busca a su hija Felicity; teme perder a su nieto y está dispuesta a fingir y engañar. Le dice a Auggie, *“nuestra hija”*. Auggie es como Cyrus el padre desconocido. Allí nos enteramos que en el pasado Auggie había robado por Ruby. Ruby reconoce su impotencia *“pensé que sola iba a poder, pero no pude”*.

Felicity, drogadicta y embarazada, es otra versión de Rashid. Ambos tienen la misma edad, no conocen a su padre y están en problemas necesitando quien se ocupe de ellos. Pero Auggie está como Cyrus y Paul; habiendo invertido todo su interés en su propio negocio, no puede ayudar a Ruby. Otra vez sucede lo mismo que cuando Paul echó a Rashid: Auggie se queda mal y discute con el cliente *“¡la tienda está cerrada!”*. En otras palabras, no hay lugar para ocuparse de los otros.

En la siguiente escena, como reparando este desenlace, Cyrus decide darle trabajo a Rashid. Un trabajo que consiste en limpiar una habitación con cosas acumuladas desde hace como 20 años. Limpiar el pasado de recuerdos penosos. Rashid quiere saber hasta qué punto Cyrus está dispuesto a hacerse cargo de su responsabilidad; *“¿trabajador independiente o con beneficios?”*, le pregunta. Rashid, resentido se lo hace difícil, pero finalmente termina aceptando el trabajo entusiasmado. Rashid vuelve a fingir, una vez más, su identidad, y asumiendo a Paul como modelo ideal, finge ser Paul Benjamin, o ser su hijo.

Rashid y Cyrus trabajan juntos en la limpieza del pasado. Rashid encuentra un viejo televisor en blanco y negro; simboliza las imágenes, los ideales, el modelo de identificación (en este caso bastante dañado, como su padre Cyrus). Rashid y Cyrus trabajan juntos desocupando la habitación de muebles viejos y cachivaches; Rashid va más rápido, Cyrus necesita enfrentarse de a poco con el pasado traumático y propone parar a descansar. Rashid le pregunta sobre su brazo, aunque ya sabe la respuesta. Cyrus cuenta su historia, su sufrimiento y la lección que la vida le dio. *“Hace doce años Dios me miró y me dijo: «Cyrus, eres un hombre malo, estúpido y egoísta. Primero voy a llenar tu cuerpo de alcohol y luego voy a ponerte detrás del volante de un coche, y entonces voy a hacer que estrelles ese coche y mates a la mujer que amas. Pero a ti, Cyrus, voy a dejarte vivir, porque vivir es mucho peor que la muerte. Y para que no te olvides de lo que hiciste a esa pobre chica, voy a arrancarte un brazo y a sustituirlo por un garfio. Cada vez que mires tu garfio, quiero que recuerdes que eres un hombre malo, estúpido y egoísta. Que te sirva de lección, Cyrus, que sea un advertencia para que te corrijas»”* (tomado del guión, página 87). Rashid, sin dejarse impresionar le pregunta si ya aprendió la lección. Cyrus, abatido dice que no lo sabe, que lo intenta. Es tal vez, el momento más auténtico del film.

Sin embargo los acontecimientos dan un giro. Llega la nueva mujer de Cyrus, Doreen Cole con su pequeño hijo, Cyrus Junior. Rashid ve que su padre no está tan dañado, tiene una mujer bonita y juega cariñoso con su hijo pequeño. Hasta cierto punto pudo rehacer su vida. Rashid queda muy conmovido; ¿admiración?, ¿celos?, ¿resentimiento?, difícil saberlo. La cuestión es que parece no encontrar su lugar allí; deja el dibujo, se lleva el televisor y vuelve a lo de Paul.

Paul, como Cyrus, perdió a su mujer y a su hijo, pero todavía no puede rehacerse. Rashid desea repararlo, compensarlo, y le lleva el televisor de Cyrus, su padre, su

herencia, para que Paul, como Cyrus, pueda rehacer su vida. Pero las imágenes son borrosas; no es tan fácil.

Ahora es Paul el que enfrenta a Rashid con la verdad. Rashid habla de sus problemas, pero no cuenta todo; no cuenta nada del dinero ni de su robo. El relato sobre el encuentro de Rashid con el Ratero, parece aludir simbólicamente al encuentro que Rashid acaba de tener con Cyrus, su padre; alguien muy peligroso con quien uno no desea cruzarse. *“Yo me crucé y estoy en problemas, él me reconoció, seguro sabe quien soy”*. Temeroso de enfrentar el encuentro con su padre, Rashid huyó de Cyrus como del Ratero: *“Unos segundos más y estaría muerto”*. Llama la atención, otra vez la idea de estar cerca de la muerte y salvarse por poco, como Paul frente al camión, o en cambio, morir, como Ellen en el robo al banco.

El encuentro entre padre e hijo, truncado o frustrado en el caso de Rashid y Cyrus reaparece bajo otros personajes; Felicity, Auggie y Ruby...

Ruby presiona a Auggie a enfrentarse con su pasado. Ruby, para poder ver a Felicity, le mintió diciéndole que conocería a su padre. Pretende hacer lo mismo con Auggie, cuando para animarlo le dice *“solo tienes que disimular un poco”, “No tienes que hacer nada, simplemente entrar allí y fingir. Es igualita a tí”*.

Felicity ha aceptado ver a su padre, pero del mismo modo que Rashid no da su verdadero nombre, ella no da la cara y aparece de espaldas. Se siente desilusionada al ver que Auggie no es gran cosa, como seguramente hubiera esperado. También aparece la idea del robo y de que el padre debe pagar: *“Chico me dijo que a lo mejor tenía dinero”*. Felicity ha abortado, no pudo soportarlo. Para Ruby y Auggie es demasiado traumático y deciden irse. Felicity se siente abandonada y, angustiada se pone agresiva, pero al quedarse sola se siente mal; una oportunidad que se desvanece. La escena es la más traumática de toda el film. Pero ¿qué es, en sentido simbólico lo tan traumático; lo que no se puede enfrentar? Veamos qué nos dice la escena siguiente.

Paul cuenta una nueva historia a Rashid. *“Escucha atentamente. Hace unos 25 años un hombre joven fue solo a esquiar a los Alpes. Hubo una avalancha, la nieve se lo tragó y el cuerpo nunca fue encontrado”* Rashid, tal vez angustiado por haber encontrado a su padre, dice *“Fin”*. Paul corrige, *“no, no es el fin, es el principio. Tenía un hijo... que entonces todavía era un niño. Pero pasaron los años y, cuando creció, también él se hizo esquiador”*. Es decir, que el hijo ha materializado la identificación con el padre. *“Un día, el pasado invierno, salió solo por la montaña. Como a mitad de la ladera se sentó a almorzar junto a un peñasco. Al abrir su sandwich de queso... baja la vista y descubre un cuerpo congelado dentro del hielo, allí mismo, a sus pies. Se agacha para mirarlo más de cerca y de pronto tiene la sensación de que está mirando su imagen frente a un espejo, de que se está viendo a sí mismo. Allí está él, muerto, y el cuerpo está absolutamente intacto, sellado en un bloque de hielo, como alguien conservado en animación suspendida. Se pone en cuatro patas para mirar directamente la cara del muerto y se da cuenta de que está viendo a su padre... Y lo extraño es que el padre es más joven que el hijo ahora. El niño se ha convertido en un hombre y resulta que es más viejo que su padre”*.

Creo que esta escena, a través de esta extraña, oscura y conmovedora historia, condensa el sentido del film. Descubrir, tras la infancia, que los padres no coinciden

con la imagen ideal que teníamos de niños. Esta imagen ideal es también la omnipotencia del hijo, por eso es como mirarse al espejo. Poder hacer el duelo por la imagen omnipotente de los padres, es también poder aceptarse a uno mismo con sus limitaciones. Es aceptar y perdonar a los padres. El que es capaz de hacer ese duelo, crece, madura, se transforma en un hombre y se hace padre de sí mismo. Esto está contenido en la aparente paradoja de que el hijo es mayor que el padre.

Digámoslo más claro: cuando el hijo crece y se va haciendo adulto, llega un momento en que ya no necesita mantener la imagen infantil, idealizada, que tenía de su propio padre. Descubre entonces que su padre, alguna vez fue también un joven como él lo es ahora; o incluso aún más joven. El hijo ya no necesita reclamarle al padre la perfección del ideal y este descubrimiento es vivido como una reconciliación, donde es el hijo quien comprende las dificultades y limitaciones del padre. Así, es como si el hijo se hubiera convertido en padre de su propio padre. El hijo es padre y el padre es hijo; o, en los términos del film, el hijo es más viejo que el padre.

Aquel que no es capaz de renunciar a esa imagen omnipotente e idealizada de su propio padre, aquel que no es capaz de hacer este duelo, vive como si estuviera muerto, en “animación suspendida”, aislado de los demás, congelado en un bloque de hielo.

Así el film nos habla del paso de la vida infantil a la vida adulta a través del período de la adolescencia, en el cual la desilusión y el odio hacia el padre impiden la identificación y el crecimiento. Este tema está planteado al mismo tiempo en dos momentos vitales distintos; el de la adolescencia a través de Rashid y Felicity, y el de la segunda adolescencia, cuando los padres como Cyrus, Ruby, Auggie, deben hacerse padres de hijos adolescentes y hacer el duelo por las propias limitaciones en la materialización de los ideales. (También podemos incluir a Paul, tanto en el vínculo con Rashid como en sus dificultades para materializar su nuevo libro.)

Volvamos al film. Como un símbolo del crecimiento, tras la historia, aparece el cumpleaños de Rashid. Simbólicamente hablando, tras la lección de Paul, Rashid decide crecer y convertirse en adulto aceptando a su padre Cyrus tal como es.

Como un juego, en la librería, Rashid empuja a Paul a enfrentar su propio duelo invitando a April², la empleada de la librería, a la cena de celebración por su cumpleaños. Por esto Rashid bromeando dice que él es el padre y Paul el hijo. Paul entiende la metáfora y se deja guiar. Los tres, parecen reconstituir la familia perdida; la familia de Paul, pero también la de Rashid.

En el bar encuentran a Auggie quien se consuela maníacamente con Violet del traumático episodio con Ruby, con Felicity y con su pasado. Lo que no pudo hacer por Felicity lo hace por Rashid dándole trabajo por pedido de Paul. Paga, se hace responsable. Paul le dice a Auggie “*te debo una*”; Paul aún está en deuda (como con Rashid cuando este lo salva del camión, al comenzar el film), aún es impotente;

² April significa abril; mes que, en el hemisferio norte, marca el inicio de la primavera. Proviene del latín *aprilis* que alude al momento en que la tierra se “abre” y vuelve a florecer luego del frío invierno. La elección de este nombre para la nueva pareja de Paul parecería aludir a su “renacimiento” luego del duelo y la melancolía.

puede aconsejar pero no hacerse responsable. Aún no paga su deuda... no hace su duelo.

En la siguiente escena en la tabaquería, Jimmy “el tonto” enseña a Rashid a deshacerse de la basura, símbolo del pasado, lo feo y doloroso, tirándola a otra parte. Es la negación maníaca, la irresponsabilidad paranoica que anticipa el accidente de los habanos. Rashid da un paso atrás en el camino del crecimiento.

En la siguiente escena Paul relata a Rashid la historia de Batkin, el escritor que se fumó su propio libro. *“Es 1942, y está atrapado en Leningrado durante una de las peores épocas de la historia. Murieron 500.000 personas. Y ahí está Batkin, en un apartamento, esperando que lo maten. Tiene tabaco pero no papel, así que arranca las páginas de su trabajo de 10 años y las rompe para enrollar su cigarrillo. Su única copia. Si te vas a morir, ¿qué es más importante, leer o fumar?”*

Fumar, como dijimos, es aquí el símbolo de vivir la vida; de encontrar el sentido de la vida; la diferencia, lo que da sentido. Batkin, apremiado por la muerte, vive con un futuro inmediato y por lo tanto es capaz de renunciar a sus grandes ideales de “famoso escritor” y encuentra en el fumar, el placer de estar vivo. Esto anticipa la próxima lección en el proceso de crecimiento de Rashid: el pago que hará por los habanos que arruinó, renunciando a su “gran futuro en la Universidad” pero encontrando el alivio de la reparación y la amistad. Luego de escuchar la historia de Batkin, Rashid no le cree a Paul que eso sea verdad, que alguien pueda elegir fumarse su propio libro, renunciando a un futuro mejor. Surge la misma duda que en el cuento de Navidad: ¿qué es verdad, qué es ficción? y cuando Paul busca el libro para aseverar la historia que acaba de contar, descubre el dinero que Rashid ocultó en la biblioteca. Son los 5.814 dólares que el Ratero robó de la joyería.

Paul hace confesar a Rashid su culpa, su robo. El dinero, que para Rashid tiene el sentido de su futuro, la Universidad, simboliza el aferrarse a la imagen ideal del padre, rechazando el padre real que ha aparecido en el horizonte; mutilado pero real. Como ya vimos, Rashid había dicho a tía Em, *“para mi el hijo de puta está muerto”*. En otras palabras, no tengo padre; no tengo un padre que me de un futuro, tengo el dinero que es el futuro que yo quiera. Rashid se niega a entregar el dinero al Ratero; como vimos el Ratero simboliza la imagen del padre temido y por lo tanto odiado. Rashid se niega, entonces, a hacer el duelo, a renunciar, a hacerse responsable, a perdonar y aceptar los límites propios y los del padre. Vive, por lo tanto, en un mundo peligroso, de mentira y persecución.

Paul, temiendo que el Ratero mate a Rashid si este no le devuelve el dinero, le dice *“tu futuro puede ser algo muy breve”*; como sucede con Batkin, la muerte es una posibilidad concreta.

Se produce entonces el accidente de los habanos (Rashid, por un descuido, arruina los cigarros importados que Auggie pensaba venderle a los jueces ocasionándole una pérdida de 5.000 dólares) y la escena de la reparación en el bar, en la que cada cual da vuelta su silla, simbolizando así el enderezar lo que estaba patas para arriba. Rashid, no sin reticencia, orientado por Paul, paga 5.000 dólares para reparar el daño y así recuperar su empleo. Esto simboliza recuperar los amigos; reconciliar y reparar los objetos perseguidores del mundo interno. Hacerse responsable, en eso radica la credibilidad (aquella que Auggie dice haber perdido por culpa de Rashid).

Como dijimos, parece simbolizar el poner en práctica lo aprendido en la historia de Batkin, el escritor: renunciar a los grandes ideales (simbolizados por las infinitas posibilidades que daría el dinero) para vivir un presente mejor, y más placentero, recuperando el trabajo y reparando el vínculo con los amigos (simbolizado en el placer de fumar).

Auggie, desconcertado, protesta “*el dinero debe ser robado*”; Rashid le contesta “*que le importa de dónde viene, es suyo*”. Es lo mismo que Paul dirá a Auggie cuando se entera del robo de la cámara fotográfica. También aquí, como con la cámara, Auggie dará un buen uso de lo robado. Pero luego volveremos sobre esto. Digamos solamente que el buen uso que Rashid y Auggie harán del dinero robado al Ratero, el ladrón de la joyería, se repite en el símbolo del buen uso que Auggie da a la cámara fotográfica robada al verdadero ladrón (Roger Goodwin, nieto de Ethel y, casualmente, compañero de robo del Ratero).

Ahora falta que Paul pague su precio. Viene la escena de la paliza en la que el Ratero y Roger Goodwin van al departamento de Paul en busca de Rashid. La cerradura que no cierra es por donde se mete la vida, Eros y sus complicaciones, lo inevitable. Las mismas 15 cerraduras que destrabará la abuela Ethel para no pasar sola la Navidad. A esto mismo alude la escena siguiente, en la que Auggie explica a Jimmy la paradoja de no saber lo que va a venir. Jimmy confunde la paradoja con el paraíso; así podemos concluir que el estar abierto a lo inesperado es algo así como una bendición. Estar abierto a la vida, día a día, y a los cambios que ella nos propone.

En ese momento aparece Paul exhibiendo los estragos de la paliza recibida. Jimmy quiere saber si Paul está herido o finge ¿Pagó su deuda? ¿Hizo su duelo? Auggie y Paul se preguntan por Rashid, quien, sintiéndose culpable (luego de llamar a la policía para salvar a Paul), desaparece a refugiarse en lo de Cyrus.

Paul no puede ver la televisión. Las imágenes borrosas que desaparecen parecen simbolizar la dificultad en encontrar los ideales. Se ha quedado solo y no sabe cómo seguir su novela.

Auggie le da el dinero a Ruby para pagar el tratamiento de Felicity. También él, conmovido por el gesto de Rashid y siguiendo su ejemplo, siente la necesidad de reparar; de hacer algo por Felicity. Quiere saber si es su hija, pero para saber la respuesta (como en el caso del dibujo que Rashid no quiere mostrar a Cyrus) debe hacerse responsable y pagar. Ruby, con la misma sonrisa, misteriosa e irónica, que Auggie pone al final de su cuento, lo deja decidir a él: “*las posibilidades son 50 y 50*” Auggie no sabe si miente o no. Pero acaso, ¿importa?

Veámoslo desde otro ángulo. La vida le regala la oportunidad de tener una hija... tal vez no la que hubiera querido, pero la que hubiera querido no la tiene y en cambio Felicity puede ser su hija si está dispuesto a aceptarla. Eso es lo que Auggie debe decidir; no si Ruby miente o dice la verdad.

Ahora llega el turno de Cyrus. Rashid llama por teléfono a Paul pero no hay nadie en casa. Es interesante que cuando el film se va a ocupar de Cyrus hace desaparecer a Paul, como si se quitara del medio al padre sustituto para que el verdadero padre tome el lugar que le corresponde.

Auggie sí está; cuando Rashid lo llama está pegando las fotos de su obra. Es un símbolo de estar en el momento presente (como se verá en la próxima escena, Auggie dice a Rashid, en relación a decir la verdad, que ningún momento es mejor que el momento presente). Rashid llama y concertan la cita con Paul y Auggie en el taller de Cyrus, en un momento en que, según cree Rashid, Cyrus no va a estar.

El día de la cita, Rashid pinta de blanco el cuarto que limpiaron de muebles viejos; muebles que interpretamos como un símbolo del pasado doloroso que no se podía recordar. Es, como símbolo, el "título" de la escena en la que blanqueará sus cuentas. El verdadero padre deberá tomar su lugar; ahora, sin más dilaciones y aceptando las cosas como son, dejando de lado todo lo ideal que no pudo o podrá ser.

Inesperadamente, llegan Cyrus y Doreen a invitar a Rashid a un picnic. Es la cuota de lo inesperado, la vida que se manifiesta complicando y enriqueciendo las cosas. Pero también muestra cómo ellos buscan incluirlo en la familia y es Rashid el que lo evita, por sus celos y su resentimiento.

Llegan Paul y Auggie. Paul (todavía lastimado por la paliza recibida) dice que sus heridas son el precio que paga el escritor por tener experiencias directas *"Investigación; si lo meto en mi libro puedo deducir los gastos médicos"* Quiere decir que no está enojado, que ha aprendido la lección. Auggie dice que no podrá deducir esa ganancia de los impuestos. Como si quisiera evitar que Paul se quitara la responsabilidad *"no vale recibir la paliza y que otro pague los gastos médicos"*, dice Auggie.

Cyrus desea conocer a los amigos de Rashid y se sorprende al conocer al verdadero Paul Benjamin (recordemos que el verdadero nombre de Rashid es Tomas Jefferson Cole y que así como le mintió a Paul diciéndole que su nombre era Rashid, le mintió también a Cyrus diciéndole que su nombre era Paul Benjamin). Cyrus quiere saber cómo es que tienen el mismo nombre. Rashid miente y dice *"¿acaso tu y Junior no tiene el mismo nombre?"* Es como si le dijese: "Cyrus Junior lleva el nombre de su padre, yo no tengo padre y puedo elegir el padre que yo quiera".

Auggie y Paul no se hacen solidarios con Rashid. Rashid protesta diciendo que desea hacer su confesión (símbolo de hacer su duelo) cuando él lo crea oportuno. Auggie (el mismo que recomendara a Paul vivir la vida día por día) dice *"ningún momento es mejor que el presente"*. Los acontecimientos se precipitan.

Rashid dice a Cyrus su verdadero nombre y Cyrus, shockeado, se enfurece. Todos pelean; todos sufren y quedan dolidos. El clima del picnic, en absoluto silencio y sin música de fondo, refleja el momento de integración y elaboración. Paul ofrece fumar a Cyrus; como dijimos, "vivir la vida", o, en este contexto, aceptar las cosas de la vida, tal como son. Cyrus rechaza el ofrecimiento, pero luego de pensarlo mejor, saca su propio cigarro y ofrece uno a Paul. Cyrus y Rashid se miran; Rashid baja la mirada y acaricia la cabeza del pequeño Cyrus Junior. La escena es conmovedora; huelgan las palabras.

Aquí, con este clima de integración, podría terminar el film; pero aún falta saber de Auggie.

En un recorrido serpenteante, el tren se acerca nuevamente a Brooklyn, pero esta vez de izquierda a derecha. Por un lado simboliza el paso del tiempo, por el otro, el cambio de dirección en la toma simboliza que hemos salido del pasado (encierro me-

lancólico) para apuntar hacia el futuro³. Esta vez la imagen es en colores como queriendo significar que ya no es el tiempo congelado y vacío del encierro melancólico en el que los personajes estaban sumidos al comienzo del film.

La vida continúa, pasó el verano y llegamos a las vísperas de Navidad. En el negocio hablan de la necesidad de inventar un enemigo para mantener ocupados a los del pentágono. En otras palabras, el perseguidor es una fantasía.

Paul ahora está en pareja, presumiblemente con April. Hizo su duelo, pero aún necesita de su amigo Auggie ya que no encuentra inspiración para el cuento de Navidad que le solicitaron del *New York Times*.

Permítaseme citar unas palabras del “Cuento de Navidad de Auggie Wren” de Paul Auster: *“Las propias palabras ‘cuento de Navidad’ tenían desagradables connotaciones para mí, en su evocación de espantosas efusiones de hipócrita sensiblería y melaza. Ni siquiera los mejores cuentos de Navidad eran otra cosa que sueños de deseos, cuentos de hadas para adultos, y por nada del mundo me permitiría escribir algo así. Sin embargo, ¿cómo podía nadie proponerse escribir un cuento de Navidad que no fuera sentimental? Era una contradicción en los términos, una imposibilidad, una paradoja”* (pág. 165).

A través de la idea de la Navidad volvemos atrás en la elaboración realizada. La Navidad es el nacimiento del niño Jesús, el hijo del Dios-Padre, Todopoderoso. Época de idealizaciones, en la que el duelo por la imagen ideal de los padres de la infancia sangra por las heridas que no cicatrizaron; la Navidad constituye un momento muy peculiar de la vida. Como durante el sueño, uno desea hacer un paréntesis en el trato con la cruda realidad y cerrando los ojos al mundo, ciegos como la abuela Ethel, deseamos un mundo a la medida de nuestras ilusiones. Deseamos también una vida mejor, una familia mejor, llena de armonía y buenos sentimientos.

Es también época de balance entre lo que somos y lo que nos hubiera gustado ser; y apurados por cuentas que no cierran queremos sacar adelante el descubierto con alguna apurada obra de bien que nos permita ilusionarnos con la idea de que somos más buenos y merecemos más. Esto hace que en general uno se sienta mal y por eso suele decirse que las Navidades son felices sólo cuando uno es un niño o cuando tiene un niño cerca para contagiarse de su entusiasmo.

Volvamos al film. Paul pregunta a Auggie si conoce un cuento de Navidad. Auggie no lo duda; le responde que conoce montones. En otras palabras, sabe de ilusiones infantiles y por lo tanto puede inventar un cuento de Navidad cuando quiera. Basta con sólo figurar cumplidos los deseos; el secreto es asegurar que hasta la última palabra todo es verdad.

³ Dado que, como occidentales, estamos habituados a leer de izquierda a derecha, nos representamos “la flecha del tiempo” yendo de izquierda (el pasado) a derecha (el futuro). De este modo, cuando vemos un objeto desplazarse en la pantalla en esa dirección tendemos a interpretar que el objeto va; se aleja. Cuando el objeto se desplaza en sentido inverso, de derecha a izquierda, interpretamos que viene. También cuando vemos una fotografía, la recorremos con la mirada “leyéndola” de izquierda a derecha. Por ejemplo si vemos una fotografía de una escalera con la parte más alta a la izquierda y la más baja a la derecha, nuestra impresión más inmediata es que la escalera “baja”. Si invertimos la fotografía, ahora nos da la impresión de que la escalera “sube”.

Como dirá Paul, decir mentiras, inventar una historia, exige saber pulsar los botones adecuados y para Paul, en ese arte, Auggie es un Maestro. Pero el autor, a través de Auggie, desea filtrar una enseñanza, para no escribir solamente “*una espantosa efusión de hipócrita sensiblería*”.

A cambio de un almuerzo, Auggie contará a Paul un cuento de Navidad. En el bar Auggie observa en el diario la muerte del Ratero y Roger Goodwin⁴. Por un lado, retomando el hilo del film esto parece simbolizar que ya no hay peligro, ya no hay perseguidor. Pero en relación al cuento, parece querer advertirnos que Auggie inventa la historia de Roger Goodwin en el momento, a partir de los mismos acontecimientos que fuimos viendo durante el film.

Casi como anticipando una moraleja de la historia, Auggie elige explicar el origen de la cámara y de lo que constituye la obra de su vida; es decir, el secreto de buscar el sentido de la vida, día a día, en las pequeñas diferencias.

Para quienes no la recuerden, transcribiremos la historia como figura en el guión (págs. 153 a 162), obviando los movimientos de cámara (y algunas acotaciones escénicas) a los fines de agilizar la lectura. La escena del largo monólogo comienza con Auggie y Paul sentados a la mesa de un restaurante.

AUGGIE --De acuerdo. *(Pausa. Piensa)* ¿Recuerdas que una vez me preguntaste cómo empecé a hacer fotos? Bueno, esta es la historia de cómo conseguí mi primera cámara. En realidad, es la única cámara que he tenido. ¿Me sigues hasta aquí?

PAUL --Sin perder palabra.

AUGGIE --De acuerdo. *(Pausa)* Así que esta es la historia de cómo sucedió. *(Pausa)* De acuerdo. *(Pausa)* Fue en el verano del '76, cuando empecé a trabajar para Vinnie. El verano del bicentenario. *(Pausa)* Una mañana entró un chico y empezó a robar cosas de la tienda. Está de pie al lado del expositor de periódicos de la pared del fondo, metiéndose revistas de mujeres desnudas debajo de la camisa. Había mucha gente en aquel momento, así que al principio no lo vi... Pero cuando me di cuenta de lo que estaba haciendo, empecé a gritar. Echó a correr como una liebre y cuando yo conseguí salir de detrás del mostrador, él ya iba como una exhalación por la Séptima Avenida. Lo perseguí más o menos media manzana, y luego renuncié. Se le había caído algo, y como yo no tenía ganas de seguir corriendo, me agaché para ver lo que era.

»Resultó que era su cartera. No había nada de dinero, pero sí su carnet de conducir junto con tres o cuatro fotografías. Supongo que podía haber llamado a la policía para que le arrestara. Tenía su nombre y dirección en el carnet, pero me dio pena. No era más que un pobre desgraciado, y cuando miré las fotos que llevaba en la cartera, no fui capaz de enfadarme con él...

»Roger Goodwin. Así se llamaba. Recuerdo que en una de las fotos estaba de pie al lado de su madre. En otra estaba sosteniendo un trofeo conseguido en la escuela y sonriendo como si acabara de ganar el premio gordo de la lotería. No tuve valor. Un pobre chico de Brooklyn sin mucha suerte, y, además, ¿qué importaban un par de revistas pornográficas?...

⁴ Si bien en el film no se alcanza a ver que en el periódico que lee Auggie uno de los dos ladrones muertos se llama Roger Goodwin, esto sí es explícito en el guión del film (pág. 151).

»Así que me quedé con la cartera. De vez en cuando sentía el impulso de devolvérsela, pero lo posponía una y otra vez y nunca hacía nada al respecto. Luego llega Navidad y yo me encuentro sin nada que hacer. Vinnie iba a invitarme a su casa, pero su madre se enfermó y él y su mujer tuvieron que marcharse a Florida en el último minuto. Así que estoy sentado en mi piso esa mañana, compadeciéndome un poco de mí mismo, y entonces veo la cartera de Roger Goodwin sobre un estante de la cocina. Pienso qué diablos, por qué no hacer algo bueno por una vez, así que me pongo el abrigo y salgo para devolver la cartera...

»La dirección estaba en el barrio de las viviendas públicas. Aquel día helaba y recuerdo que me perdí varias veces tratando de encontrar el edificio. Allí todo parece igual, y recorres una y otra vez la misma calle pensando que estás en otro sitio. Finalmente encuentro el apartamento que busco y llamo al timbre...

»No pasa nada. Deduzco que no hay nadie, pero lo intento otra vez para asegurarme. Espero un poco más y, justo cuando estoy a punto de marcharme, oigo alguien que viene hacia la puerta arrastrando los pies. Una voz de vieja pregunta, quién es, y yo contesto que estoy buscando a Roger Goodwin. «¿Eres tú, Roger?», dice la vieja, y luego descorre unos quince cerrojos y abre la puerta...

»Debe tener por lo menos ochenta años, quizás noventa, y lo primero que noto es que es ciega. «Sabía que vendrías, Roger», dice. «Sabía que no te olvidarías de tu abuela Ethel en Navidad.» Y luego abre los brazos como si estuviera a punto de abrazarme.

»Yo no tenía mucho tiempo para pensar, ¿comprendes? Tenía que decir algo de prisa, y antes de que pudiera darme cuenta de lo que estaba ocurriendo, oí que las palabras salían de mi boca. «Está bien, abuela Ethel», dije. «He vuelto para verte el día de Navidad.» No me preguntes por qué lo hice. No tengo ni idea. Simplemente salió así, y de pronto aquella vieja me abrazaba delante de la puerta y yo la abrazaba a ella. Era como un juego que los dos decidimos jugar, sin tener que discutir las reglas. Quiero decir que aquella mujer *sabía* que yo no era su nieto. Estaba vieja y chocha, pero no tanto como para no notar la diferencia entre un extraño y su propio nieto. Pero la hacía feliz fingir, y puesto que yo no tenía nada mejor que hacer, me alegré de seguirle la corriente...

»Así que entramos en el apartamento y pasamos el día juntos. Cada vez que ella me preguntaba cómo estaba, yo le mentía. Le dije que había encontrado un buen trabajo en un estanco, le dije que estaba a punto de casarme, le conté cien cuentos chinos y ella hizo como que se los creía todos. «Eso es estupendo, Roger», me decía, asintiendo con la cabeza y sonriendo. «Siempre supe que las cosas te saldrían bien...»

»Al cabo de un rato empecé a tener hambre. No parecía haber mucha comida en la casa, así que fui a una tienda del barrio y llevé un montón de cosas. Un pollo precocinado, una sopa de verduras, un recipiente de ensalada, toda clase de cosas. Ethel tenía un par de botellas de vino guardadas en su dormitorio, así que entre los dos conseguimos preparar una comida de Navidad bastante decente...

»Recuerdo que los dos nos pusimos un poco alegres con el vino, y cuando terminamos de comer fuimos a sentarnos en el cuarto de estar, donde las butacas eran más cómodas.

»Tenía que hacer pis, así que me disculpé y fui al baño que había en el pasillo. Fue entonces cuando las cosas dieron otro giro. Ya era bastante disparatado que hiciera el numerito de ser el nieto de Ethel, pero lo que hice luego fue una verdadera locura, y nunca me he perdonado por ello...

»Entro en el cuarto de baño y, apiladas contra la pared al lado de la ducha, veo un montón de seis o siete cámaras. De treinta y cinco milímetros, completamente nuevas, aún en sus cajas. Deduzco que es obra del verdadero Roger, un sitio donde almacenar un botín reciente. Yo no había tomado una foto en mi vida, y ciertamente nunca había robado nada, pero en cuanto veo esas cámaras en el cuarto de baño, decido que quiero una para mí. Así de sencillo. Y sin pararme a pensarlo, me meto una de las cajas bajo el brazo y vuelvo al cuarto de estar...

»No debí estar ausente más de tres minutos, pero en ese tiempo la abuela Ethel se había dormido. Demasiado chianti, supongo. Entré en la cocina para fregar los platos y ella siguió durmiendo a pesar del ruido, roncando como un bebé. No parecía lógico molestarla, así que decidí marcharme. Ni siquiera podía escribirle una nota diciéndole adiós, puesto que era ciega y todo eso, así que simplemente me fui. Dejé la cartera de su nieto en la mesa, cogí la cámara otra vez y salí del apartamento... Y ese es el final de la historia.

PAUL --¿Volviste alguna vez?

AUGGIE --Una sola, unos tres o cuatro meses después. Me sentía tan mal por haber robado la cámara que ni siquiera la había usado aún. Finalmente tomé la decisión de devolverla, pero la abuela Ethel ya no estaba allí. En su apartamento vivía otra persona y no sabía decirme dónde estaba ella.

PAUL --Probablemente había muerto.

AUGGIE --Sí, probablemente.

PAUL --Lo cual quiere decir que pasó contigo su última Navidad.

AUGGIE --Supongo que sí. Nunca se me había ocurrido pensarlo.

PAUL --Fue una buena obra, Auggie. Hiciste algo muy bonito por ella.

AUGGIE --Le mentí y luego le robé. No veo cómo puedes llamarle a eso una buena obra.

PAUL --La hiciste feliz. Y, además, la cámara era robada. No es como si la persona a quien se la quitaste fuese su verdadero dueño.

AUGGIE --Todo por el arte, ¿eh, Paul?

PAUL --Yo no diría eso. Pero, por lo menos, le has dado un buen uso a la cámara.

AUGGIE --Y ahora ya tienes tu cuento de Navidad, ¿no?

PAUL -- *(Pausa. Piensa)* Sí, supongo que sí.

(Paul mira a Auggie. Una sonrisa malévolamente se extiende por la cara de Auggie. La mirada de sus ojos es tan misteriosa, está tan llena del brillo de algún placer interior, que Paul empieza a sospechar que Auggie se ha inventado toda la historia. Está a punto de preguntarle a Auggie si se ha quedado con él, pero luego se contiene, comprendiendo que Auggie nunca se lo dirá. Paul sonríe.)

PAUL --La mentira es un verdadero talento, Auggie. Para inventar una buena historia, una persona tiene que saber apretar los botones correctos. *(Pausa)* Yo diría que tú estás en lo más alto, entre los maestros.

AUGGIE --¿Qué quieres decir?

PAUL --Quiero decir que es una buena historia.

AUGGIE --Mierda. Si no puedes compartir tus secretos con los amigos, ¿qué clase de amigo eres?

PAUL --Exactamente. No valdría la pena vivir, ¿verdad?

La acción se sitúa en el año del bicentenario, cuando Auggie comenzó a trabajar en el estanco de los cigarros. Esto simboliza el crecimiento, dejar la infancia para empezar a trabajar como adulto.

El cuento parte del robo de revistas que sucede al comienzo del film; la escena es idéntica para mostrar el origen real sobre el cual Auggie construye la ficción. El personaje inicial es sustituido por el malvado Roger Goodwin cuya muerte acaba de leer Auggie en el diario. Goodwin, traducido al español, podría significar “ganar el bien”, que el bien triunfe o prevalezca. Lo bueno gana a lo malo, es ver el lado bueno de las cosas; aceptar que aun lo malo tiene su lado bueno.

Así es Roger Goodwin, como lo muestran las fotos de la billetera; el joven delincuente alguna vez fue un buen niño, querido por su madre y su abuela Ethel; un niño que se entusiasmó con ganar el trofeo de la escuela. Auggie decide no denunciarlo y se guarda la billetera, como queriendo recordar que todo tiene su parte buena.

Llega la Navidad y Auggie se encuentra solo y melancólico, compadeciéndose de sí mismo. Ve la billetera y se ilusiona con hacer una obra de bien, reparar su mundo interno lleno de objetos que lo han abandonado. Auggie nos ofrece la posibilidad de dejarnos seducir por la idea de que ha hecho una obra de bien; que él y Ethel no pasaron solos la Navidad, que la hizo feliz; pero es una ficción. El Auggie que él no es, pasó una Navidad con la abuela que no tiene, contándole lo bien que le va y cómo consiguió un trabajo en una tabaquería y que pronto se va a casar; escuchando para todos estos logros fingidos, palabras de aprobación que no siente merecer. Ethel, por su parte fingió ser la amorosa abuela del cariñoso nieto que no tiene. ¿Suena demasiado traumática la realidad? ¿Elegiremos, por ese motivo, vivir en la ficción de lo que no somos?

Es justamente lo fatuo de esa gratificación que proviene de la ficción lo que, dejando a Auggie con las manos vacías, lo impulsa al deseo de apoderarse de lo que no es suyo. A robar la cámara. Sin embargo, esto aparece figurado como el premio por haber realizado una buena obra. Ethel ciega, ya no se anima a mirar su realidad. No sabiendo cómo seguir la disparatada ficción se duerme, en un letargo de negación: *“demasiado chianti”*.

Vemos que Auggie se queda mal, los remordimientos no le dejan usar la cámara. No los remordimientos por el robo, sino por el engaño y la mentira. Se siente vacío y necesita volver a reparar. Pero Ethel ya no está. El buen uso que Auggie dará a la cámara, hecho inseparable del cuento de Navidad, proviene entonces de una integración depresiva. Auggie aprendió la lección: si queremos una vida mejor, no debemos dejarnos seducir por los cuentos de Navidad y los cantos de las sirenas; no debemos figurar nuestros deseos como cumplidos, sino materializarlos; día a día, un poco cada vez, sin prisa, pero sin pausa. Como la obra de Auggie que exige sólo 5 minutos al día, pero una férrea constancia.

El diálogo final está lleno de sutilezas. Paul ha comprado la historia. *“Fue una buena obra, Auggie. Hiciste algo bonito por ella”*. Auggie parece divertido *“Le mentí y le robé. No veo cómo puedes llamarle a eso una buena obra”*. *“La hiciste feliz. Y, además, la cámara era robada. No es como si la persona a quien se la quitaste fuese su verdadero propietario”*. Auggie, sonríe irónico, *“Todo por el arte, ¿eh, Paul?”*. *“Yo no diría eso. Pero, por lo menos le has dado un buen uso a la cámara”*. *“Y ahora ya tienes tu cuento de Navidad, ¿no?”* En estas últimas palabras se produce un metálogo. Auggie dice, *“y tú también te dejas engañar con el pretexto de tener tu cuento”*.

Auggie sonríe malévolamente y Paul comprende que ha sido engañado. No obstante felicita a Auggie por su talento. Auggie disimula y dice *“Mierda. Si no puedes compartir tus secretos con los amigos ¿que clase de amigo eres?”* Paul responde *“Exactamente. No valdría la pena vivir, ¿verdad?”*. Auggie es un buen amigo porque deja que Paul perciba el engaño; como si le dijese *“Déjate de tonterías y de ilusiones de grandes obras de bien, de pensar que deberías ser mejor de lo que eres y que así recibirías lo que te gustaría tener y no tienes. Hay que vivir la vida, día a día, sin hacer cuentas; sabiendo apreciar el lado bueno, las pequeñas diferencias”*.

En resumen, el film enfoca el tema del duelo por la imagen ideal de los padres de la infancia pero lo hace de una manera extraña y engañosa, mezclando dos niveles distintos. La mezcla de estos dos niveles nos deja aturridos y confundidos; y, seducidos por nuestros propios ideales, no sabemos qué pensar, qué creer. Si es cierto o falso, qué es la mentira y qué es la verdad, qué está bien y qué está mal.

Un nivel es el de la ilusión, la negación, la mentira y el engaño. La Navidad, *“todo por el arte”*, *“que importa que sea mentira si te hace feliz”*, *“todo vale por una buena causa”*. Este es el nivel de la cortina de humo que nos oscurece las cosas.

El otro nivel es el del duelo, la reparación, la aceptación del daño, del límite. La autenticidad. El verdadero sentido de la vida a partir de vivir el presente, en las pequeñas cosas, en las diferencias, buscando lo mejor y el lado bueno, pero desde la autenticidad. Este es el nivel de la señal de humo que nos invita a descubrir lo verdadero.

Sin embargo, el autor no se ensaña, desde una moralina puritana, en condenar la mentira, la ficción o el engaño; ni siquiera el robo. Al contrario. Parece destacar un aspecto positivo de la mentira.

La mentira, el engaño y el robo, nos llaman la atención sobre aquello que nos está faltando; y a partir de la ficción de lo que querríamos ser, podemos encaminarnos a la auténtica materialización de los ideales. Es lo que hizo Auggie con la cámara robada.

En este sentido es como si Auggie dijera a Paul, *“antes de tener mi cámara, yo también creía en cuentos de Navidad. Qué importa como conseguí mi cámara si aprendí la lección y puedo ahora darle un buen uso que llena mi vida. La buena obra no fue hacer feliz a la abuela Ethel; ella se quedó dormida tan mal y tan vacía como yo. Si algo bueno salió de todo ese disparate es que aprendí a vivir mi vida sin cuentos de Navidad.”*

Veamos, para terminar, este mismo tema en palabras de Luis Chiozza⁵ (1978b [1977], pág. 118): *“Podemos vivir en la verdad, la realidad, la autenticidad y la actualidad, o podemos vivir en la mentira, la fantasía, la falacia y también en la historia de un ayer que ya no es. Podemos vivir en lo que somos o podemos vivir imaginando ser lo que no somos, cuando alcanzamos con el pensamiento lo que fue y ya no es, aquello que constituye de este modo nuestro deseo de ser lo que ahora no somos. Pero tenemos, además, una tercera forma de vivir, a la cual pertenecen la transferencia, el teatro y el juego. En esta tercera manera, en un continuo “viaje” entre la percepción de lo que somos y la imagen de lo que deseamos ser, se constituye la vivencia nueva de un como si lo fuéramos. Así, en una suerte de ilusión (...) apresamos ese campo intermedio entre la vida que llamamos “real” y la historia.(...) este campo intermedio del “como si” se ubica en cada situación estática particular a una distancia variable entre ambos extremos, de modo que en un momento la transferencia es un hecho que no se distingue de la vida “real” y en otro es un dicho que se cuenta como una “pura historia”.*”

⁵ Tomado del artículo “Patología de la Transferencia y la contratransferencia”. Este artículo está publicado formando parte de un artículo mayor, “La interpretación de la transferencia-contratransferencia”, en *Hacia un teoría del arte psicoanalítico*, Luis Chiozza, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1998 (página 118).