

A responsabilidade pública sobre a discapacidade presente no texto cinematográfico

Antía López Gómez – antia.lopez.gomez@usc.es
(Universidade de Santiago de Compostela)

Resumo

O presente traballo aborda a cuestión do texto cinematográfico na súa relación coa presenza da discapacidade. Tras facer un percorrido pola lóxica de funcionamento dos distintos rexistros do texto, chegamos á cuestión da fundación do sentido, como función principal do texto, poñendo dita función en relación coa cuestión da discapacidade.

Palabras Chave: Texto, discapacidade, sentido, visibilidade

Abstract

The present work analyzes the cinematographic text and his relation with the presence of the disability. After considering the logic of functioning of the different levels of the text, we come to the question of the foundation of the sense, as principal function of the text, relating the above mentioned function with the subject of the disability.

Keywords: Text, disability, sense, visibility

Introdución

Prodúcese no texto, si é texto, si é quen de denominarse deste xeito, un traballo significativo que terá lugar na superficie do mesmo. Diremos que neste orden de cousas dito traballo é capaz de desencadear unha función testemuñal, a cal se traduciría, dado que abordamos o traballo de enunciación con respecto á discapacidade, no que sigue: esta existe, aquí se mostra, e caracterízase deste xeito⁶³. Pero existiría, ademais, un traballo textual de índole formal, no sentido *gestáltico*, en virtude do cal sería posible a conformación –neste caso– da figura do discapacitado como figura amable. Existiría, por último, un traballo de índole estética, en virtude do cal a instauración dunha dimensión simbólica, metafórica ó tempo que instauradora de certas preservacións, ou prohibicións no texto, asemade sería posible. En suma, si ben non estamos a desprezar integramente tódolos rexistros do texto, pois apenas mobilizaremos dous deles e unha dimensión, estamos a definir diferentes niveis do traballo de inscrición no texto –da súa tarefa enunciativa– da presenza de figuras con discapacidades, sexan estas físicas ou mentais; velaí o cometido do presente traballo. Qué ou en qué termos, qué ou segundo qué modelo, patrón ou paradigma, se articulan os citados niveis textuais –esa é a cuestión á que tentaremos dar resposta seguidamente– tomando a discapacidade, a súa presenza, como punto de referencia textual, isto é, como esa cuestión cara a cál se orienta –e que polo tanto orienta– o traballo significativo, o traballo formal (no sentido *gestáltico*) e o traballo de simbolización.

⁶³A interrogar ós filmes neste orden de cousas dedícase gran parte da literatura interesada particularmente na maridaxe entre cine e discapacidade; a lista sería interminable, máis deixaremos constancia dun ensaio representativo que fai o seu labor con certa fortuna como é o caso do que propoñen Pointon e Davies (1997).

A función testemuñal do texto cinematográfico: a discapacidade existe

En termos constitutivos, dirase que todo filme está dotado dun rexistro semiótico que será o encargado de promover unha serie de mensaxes. Trátase, polo tanto, dun rexistro comunicativo, en tanto produtor e favorecedor da transmisión de información. E considerando este rexistro, particularmente no que atinxe á presenza de discapacitados na obra fílmica, a súa tarefa apuntará á revelación ou á constatación da diversidade de individuos que integran, efectivamente, o corpo social⁶⁴. Non obstante, un filme non é un mero soporte informativo, ou non o é preferentemente, pois a cantidade de información que estará en disposición de aportar, neste caso sobre a cuestión da discapacidade, será sempre escasa e incluso diríamos que residual. Así pois, poderíamos soste que non todo debe ser reducible á mensaxe na obra de arte, xa que a do filme non será unha función eminentemente informativa, aínda cando a información de xeito puntual, acoutado, limitado, se desprenda deste rexistro en particular.

Pero avancemos neste sentido, pois convén agora examinar o fragmento que a continuación reproducimos: «Para Lucy Virgen Aguilar, crítica de cine y secretaria de la Coordinación General de Sistemas de Información, de la Universidad de Guadalajara, el peor maltrato que sufren los minusválidos en el cine es que no se les ve como cualquier persona.

La mayoría de las veces no son vistos como uno más del grupo. Se concede más valor a la enfermedad o a la discapacidad que a la persona en sí. Eso se convierte en el centro del personaje. Los minusválidos o discapacitados nunca son parte de un grupo. No hay en una preparatoria un grupo que incluya un cojo. Nunca pasa eso. No son uno más de los amigos, sino que tiene que ser el protagonista o el amigo más cercano a éste, al cual le da una calidad moral increíble el tener una discapacidad». (Ortiz, 2001:18)

A obxección ó texto fílmico que aquí se recolle, a pesar de constituír unha obxección lícita, constitúe unha interpelación non moi acertada á obra fílmica, pois a do cinema non é unha proposta que se pretenda, en si mesma, fiel reflexo da realidade social –nin tampouco o seu é un papel terapéutico como, por outra parte, pretende a literatura clínica; e neste orden de cousas non pode equipararse, por certo, o grao de esixencia, feito dende a propia clínica (Umb-Carlsson & Sonnander, 2006), no trato á figura do discapacitado por parte do corpo social, co que se ha de demandar ós feitos artísticos–, senón que, como dicimos, esa misión comunicativa, informativa, é absolutamente puntual. Será esta, entón, unha demanda que deba ser matizada, pois o discurso comunicativo e o discurso clínico, nisto coincidentes e mesmo conniventes, non deberan tildar de inoperantes a aqueles feitos da linguaxe que responden ou serven a outras lóxicas, tal será o caso dos discursos artísticos, entre eles o cinematográfico.

Por outra parte, cando na cita precedente se afirma, para deste xeito criticalo, que os discapacitados non comparecen nas obras fílmicas como un personaxe máis, podería plantexarse isto doutro xeito, e así, tampouco a omnipresente temática do amor no cinema se aborda en cada caso como calquera historia de amor, senón con absoluta singularidade, ó igual que os conflitos que aqueixan ós personaxes, que tampouco se proporán como equivalentes ós que se lle plantean a todo o mundo. Non, o do filme é sempre un universo de singularidades, é máis, abordar a singularidade das accións, dos feitos, dos personaxes, crear un relato para elas, será a súa tarefa. Agora ben, isto mesmo, este modo de proceder propio da lóxica fílmica, estimado en termos de funcionalidade ou operatividade de cara á inserción dos individuos discapacitados no plano social, á súa normalización, ou de cara a favorecer a tolerancia social ó respecto, quizáis revele a escasa funcionalidade do cine para tal fin na meirande parte dos casos. Neste sentido, o papel da arte resultará escaso, modesto, ou incluso desviado.

E aínda, si tomamos como referencia o filme «Las tortugas también vuelan» («Lakposhtha hãm parvaz mikonand», Bahman Ghobadi, Irán-Irak, 2004), no que se plantea o terrible modo de vida de nenos, todos eles orfos, que habitan no Kurdistán iraquí, hacinados en campos de refuxiados. Podería dicirse que as cuestións comúns a todos eles son, por unha banda, a de sufrir algunha discapacidade física na súa meirande parte, e así mesmo, o establecemento de relacións solidarias entre nenos que sobreviven ó abandono e ó atropelo nesa loucura que é a ameaza de guerra constante, unhas relacións estremeceadoramente humanizadas. Por iso, en cada acto, en cada acción, en cada propósito, sempre hai

⁶⁴ Sobre os modos de representar, de facer visible, a discapacidade de cara ó corpo social resultará ilustrativo o traballo de M^a José Gamez (2005).

un pouso heroico, o de vivir cada día permanecendo serenos fronte á loucura. Por iso se namoran, se axudan, ser organizan, traballan, se pelexan ou se insultan –na singularidade desa situación a todas luces bárbara, refractaria a toda desexabilidade– como calquera, é máis, o seu papel no filme é o de ser calquera, ninguén, ou simplemente nada. Velaquí un exemplo onde ninguén é nada, ningún desexado se quere especial, constitúen un elemento máis nunha paisaxe sórdida da que, por certo, o filme en termos informativos pouco aporta.

A conformación do discapacitado como figura amable. A neutralización da función imaxinaria do texto

Para definir de modo operativo a función imaxinaria do texto, nomeadamente do texto fílmico, apelaremos á seguinte consideración de Luís Martín Arias (1987: 79) ó respecto: «El texto, sin dejar de ser discurso (y vehiculando por ello significados), es algo más que un conjunto de signos. ¿Qué más? En primer lugar, en tanto que todo texto ha de ser capaz de movilizar nuestro deseo, es despliegue de lo imaginario: el texto ha de ofrecer señuelos, imagos que fascinen, que seduzcan»; e un pouco máis adiante aínda sinala: «La Figura es el «objeto» por excelencia, que llena por completo el campo visual, irradiando una presencia de fascinación y alienación absolutas, sin dejar, en principio, que la indefinición amenazante del Fondo aparezca por ninguna parte».

E así, cabe preguntarse en relación ó texto cinematográfico no que está presente a figura do discapacitado, a partires de qué forma, ou de qué modo opera esa figura, ou esa constelación de Figuras, para que o texto poida erixirse tamén como texto para o desexo, e polo tanto tamén, para a inscrición do desexo do espectador. Considérese que toda *gestalt* desexable é por definición aquela que, emerxendo no campo da mirada, isto é, para unha mirada, non carece –isto é o que principalmente pon en escena– absolutamente de nada, comparece pois como Todo, un Todo que será a esencia da plenitude. Do mesmo xeito, Todo será sempre refractario a calquera mácula capaz de facer perigar e, no extremo, arrebatarlle o seu estatuto pleno (Dolto, 1986).

E ben, si a mobilización do desexo máis imaxinario do espectador ten que ver coa comparencia no seu campo visual dalgunha *gestalt*, dalgunha Figura plena (Durand, 1969), ocorre que investir desta imaxinarización á figura do discapacitado resultará, en principio, dificultosa. Diremos, pois, que só cando o texto é capaz de transcender o imaxinario, cando é capaz de sacar ó desexo do labirinto do imaxinario, cando é capaz de transcender o reclamo, entón poderá inscribir a esta figura noutro lugar, un no que o desexo resultará tamén convocado, si ben para instalarse no desfrute da xesta, a palabra, o acto densos, cargados de valor, cargados de valía: velaquí a operación de transcender o imaxinario apuntando cara a dimensión simbólica do texto.

Analizaremos, neste sentido, outra das escenas do filme antes citado, «Las tortugas también vuelan», na que un dos nenos protagonistas, o pequeno Rega (Abdol Rahman Karim), sae da tenda de campaña onde debía permanecer, cando aínda todos dormen; ó ser *cuasi* invidente, camiña sen rumbo até dar cuns aramados que delimitan o campo no que se atopa confinado o seu grupo. Está nun lugar perigoso ó que non deba achegarse, atópase nun límite que non deba ultrapasar, cando afortunadamente outros nenos coma el, abandonados, eivados, errantes, atópano por casualidade e axúdanlo a pórse a salvo. Velaí a grandeza do xesto solidario, compasivo, dadivoso, e na mesma medida sinxelo e comprometido, extremadamente tenro, en medio desa lameira poboada de tendas de campaña, co son das metralladoras sempre como fondo; un xesto que fai desta –aínda cando puntualmente, xa que en última instancia non poderá sosterse, pervivir, ningún acto garantista– unha proposta atractiva, que propicia unha experiencia extremadamente desexable para o espectador.

Por contraposición, noutro filme ben distinto, que só ten en común co anterior a presenza dun personaxe discapacitado, refírome a «León y Olvido» (Xavier Bermúdez, España, 2004), neste caso, ó longo do filme apréciase en qué medida Olvido (Marta Larralde), irmán xemelga de León (Guillem Jiménez), o protagonista masculino, un mozo con síndrome de Down, se erixe puntualmente como *gestalt* no texto, como figura sedutora, e polo tanto –nun filme que propón, aínda que de modo un tanto ambiguo, unha relación incestuosa entre ambos irmáns– polarizadora da mirada de León, ó tempo que doutros personaxes masculinos –como se aprecia ó longo do filme–, ó igual que do espectador. É este o único soporte ou desencadeante do desexo que se mobiliza no filme, un desexo cifrado na

comparecencia puntual de certa figura no horizonte visual do texto. Pero esta, por ser apenas unha imaxe, pura imaxe, sostible no marco dunha posta en escea, evidénciase como tremendamente precaria, de aí que non sustente nada, ningunha garantía de estabilidade, de equilibrio: Olvido é a supervivente, toda unha supervivente, sana dunha orfandade fortuita, cuestión na que se esgota o personaxe. E así, León, que no plano do imaxinario non aporta nada, non fai *imago*, será periodicamente o obxecto (o obxectivo) da faceta máis sinistra de Olvido, unha vez que a súa cualidade de Todo non pode sosterse indefinidamente, entre outras razóns porque se debe ó coidado do irmán.

Deste xeito, pódese recoñecer cómo a figura do discapacitado no cinema constitúe un operador textual, o cal, dependendo da lóxica do texto, situarase como mobilizador ou non do desexo, de certo desexo. Un desexo que, si o texto é capaz de facelo, pode ser xerado fóra do rexistro imaxinario, e nesa medida conducido, orientado, guiado, dende esa dimensión máis humana, culturalmente máis elaborada, máis comprometida, esa que funda a posibilidade dun espacio no texto para que tódolos personaxes, discapacitados ou non, establezan entre sí relacións decorosas, dignas de ser establecidas, honestas, referímonos á dimensión simbólica.

En consecuencia, diremos que será misión do texto fílmico, na medida en que opera con figuras discapacitadas, encarar a construción de certas doses de desexo –orientado polo simbólico (Martín Arias, 1997)– alí onde o espello no pode –e non debe– ser instaurado, pola propia natureza e finalidade das relacións especulares: propiciar o delirio de que algo ou alguén é completo, pleno. En troques, o texto, certos textos poderán construír un desexo que haberá de ser conducido, orientado, cara e dende esa dimensión na que a figura, carente ou non, se inviste de valores tales que a fan íntegramente desexable, arrebatadoramente, incondicionalmente, pero só en tanto se constitúe en imprescindible para que o universo fílmico non se instale nun indesexable caos.

Ética e estética: a instauración da dimensión simbólica do texto

Retomando algunhas das consideracións realizadas no epígrafe anterior, entenderemos que toda posibilidade de transgredir o rexistro imaxinario do texto, susténtase na articulación dunha dimensión simbólica. E así, mentres que no rexistro imaxinario o desexo tradúcese na demanda da comparecencia de Todo, e polo tanto tamén de velo todo; a dimensión simbólica defínese pola negación da Figura plena e da correlativa mirada imaxinarizada, en tanto quebrantadora e impúdica. De aí que, segundo a lóxica simbólica, con respecto á figura do discapacitado, a do texto non é unha tarefa consistente na simple comparecencia da mesma, nin na constatación conseguinte da súa existencia no corpo social, nin na convocatoria (chamada) na esfera pública de tal presenza, noutras épocas condenada a estar confinada en certos ámbitos –o familiar, o de institucións especializadas–, todas elas tarefas pertinentes, si ben, a do texto no simbólico é outra, a de cuestionar –e nesa medida poñer couto a– esa demanda imaxinaria da mera visibilidade, que entronca co proxecto moderno de velo todo, de instaurar a visibilidade –e a comunicación, en tanto proxecto de circulación sen obstáculos– como patrón de toda relación humana, logo de toda relación social, co correspondente risco de instalalar a esta na superficialidade, e no extremo nun permanente delirio.

O problema do texto cinematográfico, introduza ou non a figura do discapacitado, será sempre o da fundación de sentido, isto é, que a tarefa enunciativa sexa tal que teña como resultado a conformación do texto como ámbito de sentido para os suxetos –aqueles que o habitan, e aqueloutros que asisten ó seu despliegue, isto é, os espectadores. Trátase, pois, de que o texto artístico habilite unha parcela de sentido para o suxeto –literalmente, para que sexa experimentado polo suxeto, non é outra cousa a experiencia estética (Trías, 1982)–; é aí onde a discapacidade poderá ser pensada como outra cousa que un sinsentido, logo como unha ameaza, na medida en que o texto a dote de sentido na experiencia suxetiva e na experiencia social. Dotada de sentido, isto é, acometela, abórdala, darlle un lugar, para facela manexable –non necesariamente visible, omnipresente, e non necesariamente reducida a un conxunto de información comunicable, susceptible de circular–, para operar humanamente con ela.

Véxase, a modo de exemplo, a tarefa que neste senso desprega un relato clásico como «Los mejores años de nuestra vida» («The best years of our lives», William Wyler, EE.UU., 1946). Concretamente, a escea da que se pretende dar conta, aborda a chegada á casa de Homer Parrish (Harold Russell), un mozo ex-combatente da II Guerra Mundial agora mutilado, e o primeiro contacto coa súa familia trala

perda das mans no fronte. É a primeira vez –dicíamos– que a familia ten constancia directa, visual, da súa falla, en relación ó cal haberá un desalento inicial que se materializa no pranto da nai, pero hai tamén indubidablemente algo que os une dun xeito fermoso, máis alá da materia vista –ou debéra dicirse: non vista, da falla–, da figura mellada, agora exhibida no sentido de feita pública; referímonos ó profundo amor que todos eles profesan a Homer –fillo, irmán, mozo, veciño–, un amor que –porque paga a pena– sábese trazado con valentía. Constrúese, así, no filme toda unha promesa de xestión, de solución, nun futuro inmediato, o que erixe o universo narrativo en eido de sentido, pois sabemos dende ese primeiro encontro que a estabilidade afectiva está garantida para Homer e para quen o rodea, aínda cando haberá que encarar a tarefa de reconstrucción, de cicatrización, con auténtico empeño.

Indubidablemente, a cuestión da relación co outro, co que de radicalmente diferente a min hai no outro, atópase no centro da vida colectiva, da experiencia humana. A relación co outro é, por definición, problemática, cuestión que rexe de modo especial, quizais, para os individuos con discapacidades. Pois ben, aínda cando será o discurso médico quen estea cualificado, polo menos en parte, para dicir cómo, en qué termos, segundo qué patróns, arredor de qué lóxica deben establecerse, deben tecerse esas relacións cando un dos suxeitos é discapacitado; sen embargo, será tarefa da arte, e polo tanto tamén do relato cinematográfico, construír as metáforas e os resortes capaces de dotar de sentido ó trazado, ó establecemento, de ditas relacións. É precisamente aí onde situamos a necesidade dunha ética no texto, en todo texto por outra parte, que se traduza na introdución de patróns relacionais desexables en tanto honestos, sostibles en tanto dotados de garantías, humanizantes, humanizadores en tanto evacuadores de todo propósito de aniquilación do outro.

Situaremos, a continuación e para rematar, dúas escenas evidenciadoras do que acabamos de sinalar. Primeiramente, trátase da proposta en conxunto de «El hombre elefante» («The Elephant Man», David Lynch, EE.UU., 1980), na que John Merrick (John Hurt), o home elefante, comparece como alguén acostumado á máis absoluta deshumanización no que ás relacións cos demais se refire, de aí que tralo encontro con Anne (Anne Bancroft), esposa do seu único benfeitor, John se conmovia, se azore, pois alguén puntualmente se está a referir a el con decoro, con respecto, sen violencia. Non obstante, estamos diante dun filme postclásico, no que a exhibición, a mostración do sinsentido, das singularidades máis rotundas no que de deshumanizado teñen, constitúe o obxectivo e a xustificación mesma do feito fílmico, a grande coartada do filme.

Por outra parte, «Léolo» (Jean-Claude Lauzon, Canadá, 1992), ofrece un bo exemplo da necesidade de dotar de sentido á experiencia humana, precisamente a través da necesidade constante que Léolo (Maxime Collin) terá de ler, de atopar relatos que o reconcilien coa súa biografía –e incluso diríase: que o doten dunha biografía–, que lle permitan nomeala para, de inmediato, transcendela cara un horizonte humanamente desexable. Lamentablemente, ao cabo, Léolo non atopará ancoraxes na súa vida cotiá para afincarse nese outro plano transcendente, ese poboado de palabras, de actos, que pesan, e nesa medida sosteñen ó suxeito; ese será o motivo do seu fin: acudir a un hospital psiquiátrico en busca de algo que o sosteña, esta vez fisicamente no mundo, apenas unha terapia.

Se non hai proxecto simbólico, e diría máis, se non hai proxecto artístico que o sustente, estaremos negando ó universo da discapacidade eses útiles, esas ferramentas, tremendamente sofisticadas que son os textos, capaces de nomear o que hai, facelo visible, informal; transcender os espellismos do imaxinario no texto; e atopar un eido onde, en virtude dunha boa metáfora, a promesa de certas garantías para o suxeito poida ser expresada.

Referencias bibliográficas

- Dolto, F. (1986) *La imagen inconsciente del cuerpo*, Barcelona: Paidós.
- Durand, G. (1969) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Bordas.
- Gamez, M.J. (2005) 'Representing disability in 90's: The case of ONCE', *Journal of Spanish Cultural Studies*, 6: 305-318.
- Huerta, L. & Jiménez, C. (2005) 'Cine e discapacidade', *Maremagnum*, 9: 75-82.
- Martín Arias, L. (1987) '«Psicosis» El encuentro del ojo con lo real', *Contracampo*, Madrid, 42: 79-90.
- Martín Arias, L. (1997) *El cine como experiencia estética*, Valladolid: Caja España.

- Ortiz, L. (2001) 'Séptimo arte. De víctimas a héroes, los discapacitados en el cine', *Gaceta Universitaria*, 217: 18.
- Pointon, A. & Davies, Ch. (1997) *Framed: interrogating disability in the media*, London: British Film Institute.
- Trías, E. (1982) *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Seix Barral.
- Umb-Carlsson, O. & Sonnander, K. (2006) 'Living conditions of adults with intellectual disabilities from a gender perspective', *Journal of intellectual disability research*, 50: 326-334.

Forma de citar este artigo:

López Gómez, Antía (2012): "A responsabilidade pública sobre a discapacidade presente no texto cinematográfico" en *Anuario Internacional de Comunicação Lusófona*, 10. Santiago de Compostela: AGACOM e LUSOCOM, páxinas 167-172, recuperado o __ de ____ de 2__ de http://issuu.com/anuariolusocom/docs/cap_tulo_12?mode=window&viewMode=doublePage