

Phoenix: DE ENTRE LOS VIVOS

Mariana Freijomil

EL PASADO DESDE UNA MUERTA

Ella yace muerta ante él. Inmóvil, como una imagen imposible hasta ese momento: Yukiko lo ha perseguido desde que regresó de Indochina, donde años atrás mantuvieron un romance. Allí, antes de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, Tomioka se comprometió a divorciarse de su mujer para estar con ella. Una promesa hecha de papel mojado y que se evaporó con el fin de la guerra, con la lucha cabizbaja por la supervivencia que iniciaron los japoneses, desde los restos de un país agonizante por la culpa y la vergüenza. Sin embargo, ella no se había despegado de él, a pesar de los rechazos y las decepciones que le había ocasionado. De repente, deja de ver su cuerpo muerto e, impulsado por un deseo irrefrenable de mirar atrás, le pinta los labios inertes para devolver la vida a ese rostro. Entonces vuelve a contemplarla como nunca iba a volver a ser y probablemente como nunca fue. Su rostro se convierte en un túnel al pasado, a una felicidad que él negó a su regreso a suelo nipón. Bajo la pátina melodramática de su argumento, *Nubes flotantes* (Mikio Naruse, 1955) dibuja un retrato de la postguerra que se aleja del costumbrismo para adentrarnos, desde su escena final, en una reflexión sobre la memoria y el olvido de la historia.



¿Qué pasaba en Indochina mientras los amantes se aventuraban en el bosque? Mientras esos besos y caricias furtivas se coronaban con juramentos de amor eterno, su madre patria se había lanzado a una vorágine imperialista sin precedentes, donde los conquistados eran ganado y el fanatismo nacional llegaba a la inmolación kamikaze. La negación de Tomioka no es sólo la de una relación que considera pasada e imposible, es la de un tiempo en la historia de su país que prefiere olvidar. Su insistencia en borrar a Yukiko responde al deseo de amnesia, pero inquebrantablemente ella se mantiene a su lado y él le permite ofrecérsele una y otra vez, condenándola a un ciclo de repetición donde los intentos de la joven por recuperar aquel amor se ven siempre frustrados por la omnipresencia de la esposa o por la llegada de una nueva amante. El llanto de Tomioka ante el rostro de la fallecida revela que lo que ella quería ser para él era sólo posible desde el recuerdo, entre las cosas que desaparecieron con la guerra. La persistencia de Yukiko es la figuración de la resistencia del pasado a desaparecer. Tomioka sólo es capaz de reconocer su importancia en el momento de la muerte. Ella pervive a pesar de todo porque negar lo pretérito no lo borra y su presencia sólo puede ser patente desde la memoria, exigiendo que ella no exista ya.

Con la misma obstinación que Yuyiko, en *Phoenix* (Christian Petzold, 2015) Nelly busca reencontrar a su gran amor después de sobrevivir a los campos de concentración. Desde el postoperatorio regresa a las escasas fotos que han dado las pistas justas para reconstruir su rostro. Apostó por no esconderse detrás de los rasgos de una actriz admirada ni buscar un lienzo en blanco para empezar de cero. Quiere ser reconocida y no renuncia a su identidad ni como mujer ni como víctima del holocausto, pero al mirar esas imágenes de felicidad lejana, sus dedos buscan tocar y encontrarla para acariciar la posibilidad de volver a habitarla de nuevo. ¿No es ese el gesto del autoengaño guiado

por la memoria? En esa foto no hay rastro de la delación que ha sufrido por parte de su esposo. A primera vista, es sólo de una pareja en la que él parece estar concentrado y ella se aparta el pelo en un gesto coqueto, mirando al mismo punto pero manteniéndose cerca. Quizás la expresión de él, que parece ensimismado y pasa por alto la cercanía de ella, antecede a la tragedia. A esta imagen la sigue un plano con la de los cuerpos de víctimas de un campo de exterminio, desenfocadas, observadas a través de una lente de aumento. Es difícil ver esa muerte, asumirla y entenderla, al igual que a Nelly se le hace incomprensible la traición de su amor.

SER RECONOCIDA

La protagonista de *Phoenix* quiere comprender el crimen del que ha sido víctima, con el anhelo secreto de poder absolverlo y reconquistar a su marido. Recuperar su rostro es sólo el primer paso a una reconstrucción que pretende restituirla a través de la mirada de su amado. Su rostro y con él su identidad fueron mutilados por la guerra y no encuentran un reconocimiento válido para ella, ni en la mirada de su amiga que la acoge, ni en la suya propia ante el espejo. Nelly ya no es la de antes ni podrá volver a serlo. Sólo su gran amor, Johannes/Johnny, puede rescatarla de entre los muertos de Auschwitz reconociéndola y volviendo a ella. Así, al igual que la Yukiko regresada de Indochina, donde también sufrió penalidades, le busca entre las ruinas, iluminadas por las luces de los escasos clubs de Berlín. Con la misma tenacidad e ignorando que su Johnny no la identifica en ningún momento, se expone y busca ser vista en el club donde él trabaja.

Es entonces cuando la protagonista es reconocida como el lienzo perfecto para dar forma a una muerta: le propone hacerse pasar por su mujer fallecida y así cobrar la





indemnización destinada a los supervivientes de campos de concentración. Nelly acepta y empieza a trazar su resurrección, adoptando el nombre de una amiga muerta, Raquel.

A partir de ese instante la pareja inicia una relación pigmaliónica que remite a la de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Judy era una doble que interpretaba a Madeleine, que a su vez interpretaba a su bisabuela Carlota. Nelly finge ser otra mujer que encarnará a la Nelly anterior a Aushwitz. Ambas aceptan ser dobles de sustitución, copias de

originales que ha engullido el tiempo. Scottie y Johanes, al igual que Pigmalión, buscan encarnar fantasmas personales: el amor perdido, la esposa traicionada y la mujer perfecta, respectivamente. Lo que diferencia a estos pigmaliones cinematográficos de su antecesor clásico es el objeto de su interés. Ovidio en su *Metamorfosis* explica el momento en que Pigmalión siente por primera vez la vida de la escultura que ha cincelado como un instante en el que el tacto impregna y guía el deseo de tocar a la amada ¹. El príncipe quiere que la estatua sea carne, desde ella

misma. Por el contrario, Scottie y Johanes crean simulacros. El primero no desea la carne de Judy, sólo la abraza bajo el traje de Madeleine. El segundo sólo se acerca a Nelly cuando la transformación de su apariencia es casi completa, pero únicamente para lograr escenificar el retorno de los campos ante conocidos. Ambos ansían un envoltorio capaz de crear una ilusión para satisfacerse y negar sus culpas.

La tragedia de las protagonistas de ambas películas es verse reducidas a envoltorios

que nunca restituirán al original al que reproducen ante los ojos de los hombres a los que quieren. Sus máscaras las visibilizan ante ellos pero al mismo tiempo las encarcelan negándolas: la carnal Judy no es una dama, la confundida Raquel no es Nelly a los ojos de Johanes, a pesar de los indicios que deja siempre que puede. Afirmar a la Nelly retornada del holocausto es imposible para su marido porque, al igual que Tomioka en *Nubes flotantes*, equivaldría a admitir los crímenes de una guerra y una traición conyugal.



UNA VOZ AUTÓNOMA

Al igual que *Phoenix*, *Los ojos sin rostro* (Georges Franju, 1960) trata la reconstrucción de una cara pero también de una mujer encerrada. Christiane es prisionera en su propia casa y su padre intenta recrear una y otra vez su cara mediante injertos. El doctor busca erigirse como salvador de su hija, pero también como creador total a través de ella y por eso la celda. El intentar recuperar su apariencia anterior la mantiene muerta para el resto del mundo. Tanto ella como Nelly son muertas que tratan de resucitar reconstruyendo su rostro pero ambas encuentran un calabozo en la piel que tratan de recuperar.

En *Vértigo* la imagen de la difunta queda fijada en la memoria del protagonista mediante su silueta de perfil, desde el primer encuentro en un restaurante hasta los instantes previos a la transformación de Judy. El perfil de Madeleine remite a los retratos renacentistas femeninos que podemos encontrar también en el mundo clásico. De hecho el origen de la pintura, según Plinio el Viejo, nace al intentar retener la imagen del enamorado inmortalizándole dibujando la silueta de su sombra en la pared ². Pero si *Vértigo* toma este motivo de imagen-recuerdo ³, *Phoenix* y *Los ojos sin rostro* adoptan el plano frontal de sus personajes femeninos con el fin de potenciar su búsqueda de identidad y capturar la crónica de una reconstrucción. Son imágenes que afirman la lucha de un rostro por volver a existir desde el presente, que finalmente sólo puede hallarse en los ojos del que lo mira y lo reconoce. El propósito es ser identificados, no sólo recordados, al igual que en los retratos funerarios de momias romanas en El Fayum: la frontalidad desde la tumba nos habla del perdurar en el tiempo de unos ojos que ansían sobrevivir desde la imagen y en el encuentro con los nuestros. Los planos fijos de Christiane que retratan de forma quirúrgica la necrosis de su implante, son el reverso de las apariciones de Nelly a contraluz con una silueta marcada que a veces se muestra entre sombras para, finalmente, irrumpir en la luz.



No obstante, la exposición de esta última es igual de limitadora que la penumbra de la mansión paterna donde se esconde la muchacha desfigurada. Nelly sólo puede fingir ser la que fue, está privada de una identidad que integre lo que le ha pasado y lo haga visible porque, como dice Johanes, nadie quiere saber lo que pasó en los campos. De la misma forma que la frontalidad con la que Judy reencarna el retorno de Madeleine en *Vértigo* borrando la muerte, la reaparición de Nelly responde a un simulacro que niega Auschwitz. En ese envoltorio se evoca a una mujer que pertenece al recuerdo. Para que la retornada pueda seguir viviendo, deberá quebrarlo.

Al final de *Los ojos sin rostro* su protagonista logra desquebrajar la máscara que la aprisiona, liberando a las cobayas de su padre para acto seguido adentrarse en la noche. En esa desaparición se figura la libertad porque la pérdida de visibilidad del cuerpo nos muestra cómo el personaje logra trascender a él. Nelly logrará lo mismo al reclamar su identidad ante Johanes mediante la voz. El tema *Speak Low*, que interpreta al piano junto a él, guía su mirada a los números tatuados en el brazo de ella. La voz conduce a la visión de una realidad que se ha ignorado y la imagen de Nelly se pierde en el fondo del plano. Su silueta borrosa entrando en la luz marca un retorno lleno de autonomía. Es la respuesta a la negación constante de Johanes: la reconstrucción del pasado formulada por su Pigmalión se diluye en la luz porque Nelly simplemente es.



¹ "Tocado se ablanda el marfil y depuesto su rigor en él se asientan sus dedos y cede, como la del Himeto al sol, se reblandece la cera y manejada con el pulgar se torna en muchas figuras y por su propio uso se hace usable. Mientras está suspendido y en duda se alegra y engañarse teme, de nuevo su amante y de nuevo con la mano, sus votos vuelve a tocar; un cuerpo era: laten tentadas

con el pulgar las venas." En Ovidio (1983), *Metamorfosis*. Barcelona, Ed. Bruguera p.195

² Plinio El Viejo (2002) *Historia Natural*. Madrid, Cátedra. , libro XXXV, capítulo 12.

³ Stoichita, Victor I (2006) *Simulacros. El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Ed. Siruela. pp 265-267