

SENTIDO Y SENSIBILIDAD DE SALLY POTTER EN *YES* *

María Donapetry

Universidad de Oxford

maria.donapetry@balliol.ox.ac.uk

Taking into account literary works such as James Joyce's *Ulysses* and Virginia Woolf's article "The Cinema", Sally Potter's film *Yes* is analysed here paying particular attention to sensuality and its emotional and cognoscitive effects on the audience. Sally Potter's work is considered the elaboration of a micro-story as artistic and affective reaction to the 9/11 macro-event. The focus of this article is phenomenological and ethical.

Keywords: *sensuality, senses, ethics, phenomenology, spectatorship.*

Teniendo en cuenta la novela *Ulysses* de James Joyce y el artículo "The cinema" de Virginia Woolf, se analiza aquí la película *Yes* de Sally Potter prestando particular atención a la sensualidad y sus efectos emotivos y cognoscitivos en el público. Esta obra de Potter es el resultado de la elaboración de una micro-historia como reacción artística y afectiva al macro-evento del 11 de septiembre de 2001. El enfoque del artículo es fenomenológico y ético.

Palabras clave: *sensualidad, sentido, ética, fenomenología, espectadoras.*

"A being which is not the object of another being . . . presupposes that *no* objective being exists. . . . To be sensuous, i.e., to be real, is to be an object of sense, a *sensuous* object, and thus to have sensuous objects outside oneself, objects of one's sense perceptions."

Karl Marx, *Early Writings*

Sally Potter decidió escribir el guión de *Yés* (4 de septiembre de 2004) a partir del acto terrorista que destruyó las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre de 2001 y, por supuesto, de sus consecuencias. Desde ese momento, el enfrentamiento y el miedo de los norteamericanos y europeos hacia los ciudadanos del Oriente Medio y del mundo musulmán en general dominan la historia y las percepciones de unos y otros. Este ‘macro-evento’, llamémoslo así, va a dar pie a la génesis narrativa de la película y se mantendrá como fondo, aunque no se haga alusión directa a ello. La manera en que Sally Potter busca una salida poética a un desastre de tales dimensiones es a través de un ‘micro-evento’ (una historia romántica) como alternativa al odio y la violencia que no tiene visos de amainar por el momento. Como dato más que curioso, y Sally Potter misma lo ilustra en los extras del DVD de su película, en un momento en el que sus actores están leyendo y ensayando sus papeles en casa de la directora, se enteran de que ha habido otro ataque terrorista contra civiles en la estación de Atocha de Madrid (11 de marzo de 2004). Este último atentado en Madrid, en vez de hacer desistir a la directora de su empeño ético y artístico, lo intensificó hasta el punto de considerarlo urgente. Quizás Sally Potter piensa que el macro-evento, tal y como Žižek define la idea de evento, es “the effect that seems to exceed its causes” (Žižek, 3) y, en lugar de examinar las causas, se concentra en intentar modificar el efecto mismo a través de la creación artística de otro evento, esta vez ‘micro-evento’: una historia de amor que ocurre entre una mujer norteamericana de origen irlandés y un inmigrante libanés, ambos afincados en Londres. Difícilmente podría ser de otra manera ya que el efecto del macro-evento en Sally Potter (y en gran parte del mundo) fue emotiva. Es pues a partir de las emociones de donde surge esta historia de afectos y efectos que no se recrea exclusivamente en el dolor para llegar a algún atisbo de redención, de positividad, aunque se dé de manera limitada.

La combinación de lo ‘macro’ con lo ‘micro’, o la concentración en lo micro a partir de lo macro, en *Yés* se sustancia a través de las muchas formas de sensualidad como intermediaria entre uno y otro. La sensualidad aquí tenemos que entenderla siguiendo las pautas que la propia Sally Potter nos da extrafilmicamente y filmicamente. En lo que concierne a lo extrafílmico (información que se nos da a priori o alrededor de la película) cuando le preguntaron a la propia directora

por qué había titulado su película *Yes*, respondió en su momento que “[she] wanted to find some cinematic equivalent to the stream of consciousness” (Campbell, 1). Sally Potter hace referencia aquí al estilo del monólogo final de Molly Bloom en la novela de James Joyce *Ulysses* (1922). En este monólogo ‘yes’ no es simplemente la última palabra de la novela (y la primera del monólogo de Molly) sino que aparece en otras muchas líneas puntuando la intensidad de su pensamiento y sirviendo de nexo entre unas ideas y otras. Casi al final del monólogo, las oraciones se aceleran y se hacen particularmente sensuales precisamente por ir acompañadas de ‘yes’, un ‘yes’ que no se limita a narrar o representar un jadeo sino que se convierte en el jadeo mismo: “and then I asked him with my eyes to ask again **yes** and then he asked me would I **yes** to say **yes** my mountain flower and first I put my arms around him **yes** and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume **yes** and his heart was going like mad and **yes** I said **yes** I will **Yes**” (644) (énfasis mío). La estilización del monólogo, lejos de alienar a quien lee, le introduce de lleno no solo en los pensamientos del personaje y su libre asociación de ideas en torrente sino también en los sentidos, en lo sensual. El hecho de que la novela *Ulysses* también trate historias de amor problemáticas, de un personaje—Molly Bloom—de origen meridional (Molly es hija de Lunita Laredo, una llanita), de conflictos étnicos y políticos y de que acabe con la esperanza de un futuro mejor, le dan a la última palabra de la novela de Joyce un sentido de redención y de posibilidad abierta. No es extraño pues que Sally Potter escoja por lo menos la palabra más destacada de este monólogo precisamente para titular su propia película y para emprender su obra desde ese rotundo ‘Yes’. Por supuesto, el hecho de que se trate de la sensibilidad y la sensualidad de un personaje femenino tiene su peso específico. El ‘yes’ del título de la película se articula una y otra vez en labios de sus personajes femeninos.

Otro de los aspectos extrafílmicos a tener en cuenta aquí es la admiración de Sally Potter hacia Virginia Woolf y la influencia que el estilo de la escritora inglesa ha tenido en su obra fílmica. *Orlando*, de 1992, está basada en la novela de Woolf *Orlando: A Biography* (1928) y quizás sea la película de Potter más conocida internacionalmente. De lo que quizás no sea consciente la propia Potter (aunque lo dudo) es de lo muy cerca que el cine estaba de algunos objetivos narrativos o

discursivos de la propia Virginia Woolf. Hasta donde yo misma sé, la única vez que Woolf escribió sobre cine de manera general fue en 1926 a partir de su experiencia de espectadora de *El gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920). El breve ensayo de Woolf, “The cinema”, es una corta pero sustanciosa reflexión sobre lo que el cine puede hacer y el texto, las palabras, no. No es que Woolf encuentre que el cine narre mejor que la literatura, sino que ofrece ciertas posibilidades que le están vedadas a la escritura narrativa. Comenta Woolf lo inmediato de la realidad representada en imágenes con movimiento a la vez que esta realidad representada juega con nuestra presencia/ausencia de espectadores-testigos: “We behold them [las imágenes] as they are when we are not there. . . As we gaze we seem to be removed from the pettiness of actual existence” (1). Parece querer decir que el cine estimula nuestra mirada, nuestra memoria y nuestra imaginación a un tiempo liberándonos momentáneamente de nuestra contingencia inmediata: el caballo que vemos en pantalla corriendo hacia nosotros no nos atropellará pero, a través de las imágenes, llegaremos a intuir lo que pasa y cómo pasa, llegaremos a sentir la amenaza de manera mucho más aguda y más clara que si leyéramos la frase “el caballo casi nos atropelló” o “el caballo se lanzó al galope hacia nosotros”. En nuestra experiencia contemporánea de espectadores sabemos cómo nos afecta una escena violenta, por ejemplo, de manera mucho más visceral que la narración de actos violentos. Woolf, en realidad, medita sobre los efectos de la baja iconicidad de las palabras escritas vis à vis las posibilidades sensoriales del cine (eminentemente iconográfico). Virginia Woolf echa de menos en su propia escritura la posibilidad de provocar sensualmente emociones, sentimientos y conocimiento a la vez. Como ella misma dice, refiriéndose a una imagen accidental de algo como un renacuajo que aparece en pantalla dentro de la película *El gabinete del Doctor Caligari*, “for a moment it seemed as if thought could be conveyed by shape more efficiently than by words. The monstrous quivering tadpole seemed to be fear itself, and not the statement ‘I am afraid’. . . cinema has within its grasp innumerable symbols for emotions that have so far failed to find expression” (2). Quizás la frase que encapsula la idea que Virginia Woolf tiene del cine en este artículo sea “The eye licks it all up instantaneously” (1). La acción de mirar imágenes en movimiento se convierte en sinestesia gustativa en sus propias palabras: los sentidos se ven estimulados a un tiempo y el cerebro

reacciona para darle un significado particular a lo que parece simplemente un reflejo de la realidad. El significado de las palabras en la narrativa, parece querer decir, va directamente al cerebro mientras que el cine sirve de intermediario sensual para llegar al cerebro. Como veremos, esta calidad fenomenológica que presiente Woolf en el cine es esencial para entender el trabajo de Sally Potter en *Yes*²

El concepto del cine como experiencia intermediaria sensual es lo que la directora recoge de la sensibilidad de Virginia Woolf para reflexionar sobre el trauma del 11 de septiembre y lo expande en todas las direcciones que el cine le permite: color, blanco y negro, movimiento, encuadre, montaje, sonido diegético y extra-diegético, voz directa y en off, diálogo 'real' y diálogo imaginado, monólogo interior y exterior, explotación legítima de la disposición a suspender nuestra incredulidad durante la película y la ruptura de 'la cuarta pared' para hacernos plenamente conscientes de que estamos viendo una película, de que somos parte de la experiencia cinematográfica. Nos incluye al cultivar y estimular nuestros sentidos sin permitir que los placeres meramente sensuales nos conviertan en espectadoras pasivas. Al contrario, es precisamente a través de esos estímulos como llegamos a una mejor comprensión de lo que se nos presenta. En palabras de Vivian Sobchack, "[t]hrough the address of our own vision, we speak back to the cinematic expression before us, using a visual language that is also tactile, that takes hold of and actively grasps the perceptual expression, the seeing, the direct experience of that anonymously present, sensing and sentient 'other'" (Sobchack, 9).

También en lo que toca a la posibilidad del estado pasivo de un público, es Marielle Macé, en su ensayo "Ways of Reading, Modes of Being", quien explica que "Literature does not stand on one side, and life on the other, in a brutal non-communicating stand-off that belies any possibility of believing in books. . . [It is not] a simple confusion between reality and fiction. . . We encounter, rather, forms of intrinsic life itself, impulses, images, and *ways of being* that circulate between subjects and Works (sic), revealing, activating, and affecting them. Reading is not a separate activity, functioning in competition with life, but one of the daily means by which we give our existence form, flavour, and even style" (213) (Enfasis mío). Por supuesto, Macé aquí habla de la relación entre la lectora y el texto literario pero su

formulación es fácilmente extrapolable a la de la espectadora con la película. Es más, yo diría que es perfectamente aplicable también a la relación entre la directora, en nuestro caso Sally Potter, y su propia obra. Como apunté anteriormente, Potter busca con *Yes* una manera de ser distinta que se presenta como alternativa a la realidad inmediata y violenta que nos envuelve, un micro-evento que no colisione con nuestra vida ordinaria y que nos proporcione lo que Macé llama “style”. Este “style”, por cierto, no se refiere meramente a una cuestión estética, sino a posibilitar para la lectora o espectadora “genuine forms of life, engaging behaviours, methods, constructive powers, and existential values” (214). Esto es, una postura ética. Si la lectura o ver una película modifica e influye sobre nuestra manera de percibir, sentir y entender, también puede modificar nuestra visión del mundo. Este proceso de individuación inevitablemente reverbera en nuestras relaciones con los demás. Es ahí donde se puede dar una comprensión entre individuos que supere las peores actitudes causadas por el macro-evento.

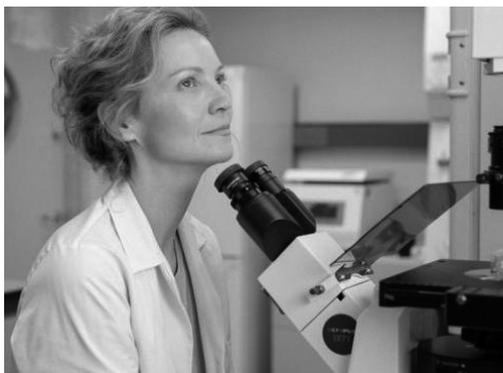
Las razones que he presentado (influencias, articulaciones conceptuales, estilo, etc.) pre- o extra-fílmicas no es que precedan a la película y se queden ahí como satélites, sino que funcionan y se materializan dentro de la película también y tratan de afectarnos más allá del visionado de la película misma. Parafraseando lo que Macé apunta, la actividad de ver e implicarnos en una película y la vida no se mantienen aparte ni para la directora ni para nosotras; o, por lo menos, eso es lo que parece intentar la propia directora.



La escena que abre *Yes* es del todo desconcertante. Oímos un zumbido constante y vemos en la pantalla puntos negros, grises y blancos que se mueven en todas direcciones como si flotaran. Podríamos pensar que estamos observando con un microscopio algún tipo de materia indefinida y no andaríamos muy lejos ya que se trata de una visión microscópica de lo que absorbe una aspiradora: polvo, porquería, detrito. A continuación aparece la limpiadora (Shirley Henderson) en una habitación aparentemente impoluta explicándonos a qué se dedica mientras mira hacia nosotras (hacia la cámara): “They say my cleaning is the best/They’ve ever known, But cleanliness of course/Is an illusion. Those of us who clean/As a profession know the deeper source/Of dirt is always there. You can’t get rid/Of it. You cannot hide or put a lid/On it, as long as human life is there./It’s us. The skin we shed, and then the hair...” (Potter, 1). Efectivamente, la película va a tratar precisamente de esa suciedad en la que todos vivimos porque la producimos nosotros mismos, es parte de nosotros. El que lo primero que veamos sea algo microscópico ya nos da una pista del tratamiento particular y muy de cerca de algo generalizado. Digamos que nos introduce al tipo de proporción con la que se va a tratar la historia: es algo que afecta a todos los seres humanos pero el público se va a implicar en la historia de unos pocos personajes enlazados en unas relaciones determinadas como si dispusiéramos de un microscopio. A lo largo de la película veremos que son precisamente las limpiadoras que aparecen en varias escenas quienes dirigen su mirada hacia la cámara, hacia nosotras, rompiendo la “cuarta pared” (la que separa nuestra realidad anónima de espectadoras del mundo ficticio de la película). Paradójicamente, cada una de estas rupturas nos alerta de su presencia (tenida normalmente por invisible) en la historia y de la nuestra como público volviendo a recordarnos el principio de la película y las palabras de la primera limpiadora. Estas rupturas, lejos de producirnos una alienación brechtiana de distanciamiento crítico, confirman nuestra participación, nuestro papel de espectadoras que ven lo mismo que la cámara ve y a quienes se le ofrecen imágenes que buscan interlocutor: nosotras.



La película acaba con la misma limpiadora del principio quien vuelve a dirigirse a nosotras: “And, in the end, it simply isn’t worth/Your while to try and clean your life away./You can’t. For everything you do or say/Is there, forever. It leaves evidence/. . ./There’s no such a thing as nothing, not at all./It may be really very small/But it’s still there. In fact I think I’d guess/That ‘no’ does not exist. There’s only ‘yes’ (Potter, 73). Este final refuerza la positividad de toda la película y la consciencia de que todo está conectado, todos estamos conectados y no tiene sentido negarlo o actuar como si de verdad pudiéramos “try and clean [our] life away”. Como en el caso del monólogo de Molly Bloom, ‘yes’ es la última palabra del guión pero aquí va acompañada del lenguaje corporal de la limpiadora. Esta se echa en la cama de la habitación que está limpiando (la misma que vimos al principio de la película), cierra los ojos y derrama una lágrima. A lo que pudiera parecer un mero discurso filosófico de la limpiadora, esta lágrima le añade a la escena una dimensión afectiva que funciona en dos direcciones: del personaje a nosotras y de nosotras al personaje. Según Dylan Evans, “[e]motional expressions are not like words; they are closer to breathing, which is part of human nature” (Evans, 6). Hasta el último momento, y a través de la expresión emotiva del personaje menos probable, se nos implica en los sentimientos como manera de llegar a un conocimiento que las palabras quizás no alcancen a expresar. Esa lágrima solitaria se convierte en emblema de pérdidas, de dolores, de encuentros y desencuentros con los que nos toca vivir conscientemente como con el polvo. Es la evidencia de que vivimos y sentimos lo bueno y lo malo, de que somos vulnerables y receptivos para ambos. Hemos ido, pues, de lo que el ojo capta gracias al “ojo” de



la cámara, a la boca que enuncia y al ojo que llora: de los sentidos a los sentimientos y su manifestación física; todo ello compartido con las espectadoras no simplemente para que sintamos con los sentidos y con

los sentimientos sino también, y a la vez, para que comprendamos cognoscitivamente las ideas que se nos proponen.

La imagen de lo microscópico reaparece en la película en otros contextos. SHE (Joan Allen), la protagonista, es bióloga especializada en embriología y trabaja en un laboratorio haciendo análisis celulares. Cuando se acerca al microscopio, participamos de lo que ella misma ve: organismos diminutos que tienen vida propia, que se conectan y se subdividen para reproducirse. A veces SHE los mira con el despego emotivo que esperamos de cualquier científico cuando está trabajando. A veces, sin embargo, cuando ya ha empezado su relación con HE (Simon Abkarian), observa (y nosotras con ella) y sonrío como si no pudiera evitarlo, como si sus observaciones estuvieran de algún modo afectadas por sus sentimientos hacia HE. Y lo están. Todas sus actividades se ven afectadas por los sentimientos y sensaciones que la han devuelto a la vida. Lo que observa es vida y parece relacionarlo con su propia vida. Al final de la película se reafirma la conexión entre ver y verse, entre identificar e identificarse. En las anotaciones del guión se describe la escena como sigue: *“HE and SHE are rolling on the sand, kissing, laughing, gazing at each other with love, tenderness and joy. As they kiss, the image freezes and becomes a cell, quivering, vibrating...until suddenly, beautifully and magically, it divides”* (Potter, 72). Como con el polvo microscópico del principio, lo que no vemos no significa que no exista. De hecho, necesitamos hacernos conscientes de que esa ignorancia supone ignorarnos a nosotras mismas y a los demás. Potter nos obliga a observar, a mirar realmente de cerca lo que nos constituye; su trabajo con la cámara obliga a que nuestros ojos, como decía Virginia Woolf, “lick it all up”. Antes de empezar su relación con HE, SHE vive sin mirar aún cuando mira. La falsa sensación de aplomo y seguridad que tiene o quiere tener se basa en un aparente control de su entorno. Como en el laboratorio, donde todo aparece en orden; como en su casa, donde no hay nada fuera de sitio, su vida parece tan impoluta como su habitación. Sin embargo, ése es su problema: todo tiene una apariencia pero ninguna sustancia vital; no tiene una relación viable con su marido, con quien apenas se comunica, y se siente alienada de sí misma. SHE tiene que mirar e implicarse, no considerar su capacidad de ver y sus ojos como un aparato sino como un sentido que afecta a todos sus otros sentidos, incluyendo el entendimiento y las emociones propias y de los demás.

Los colores que Potter escoge para esta película están fuertemente codificados. SHE y su marido Anthony (Sam Neill) viven en una casa caracterizada por la falta de color: blancos, cremas, grises, algún marco dorado, muebles en maderas oscuras. Por supuesto, SHE trabaja en un laboratorio en el que predomina el blanco como signo de higiene. La frialdad sugerida por los colores (o falta de los mismos) es un reflejo acertadísimo de la falta de sentimientos entre marido y mujer y, de modo general, de la falta de vida en el cotidiano quehacer de SHE. El color entra en su vida cuando ella y su marido van a una fiesta en una embajada. Paradójicamente, vemos la entrada de los dos y algunos invitados a través de una cámara de vigilancia cuyas imágenes se reproducen en blanco y negro. Obviamente sin ganas de participar en la fiesta-banquete, SHE se aísla del resto de los invitados. Sólo son unos segundos pero llaman nuestra atención en particular porque nos convierten en cómplices de la cámara de vigilancia una vez más rompiendo la convención de nuestra supuesta ausencia/presencia en lo que ocurre en escena. Volviendo al color y a una perspectiva menos artificial, incluso menos voyeurística, que la de la cámara de vigilancia, HE aparece por primera vez vestido de esmoquin saliendo de las cocinas del local y dirigiéndose a la mesa del comedor. La soledad y la belleza de SHE, sin embargo, le detienen. La mira con un interés inesperado en un camarero (como en el caso de las limpiadoras, se supone que los camareros son invisibles o que deben actuar como si lo fueran: ni ver ni ser vistos). Se establece desde este momento un juego de miradas en el que nos vemos envueltas en varios sentidos: miramos a los personajes mirándose, expresando sus sentimientos, y a la vez nos hacemos conscientes de nuestro propio mirar. De nuevo el sentido de mirar se muestra en toda



su complejidad. Mirar no consiste aquí en que los ojos tropiecen con un objeto cuya forma y color se registran en el cerebro, sino que, además, implica una relación interpersonal que modifica o trae al presente otra manera de percibirse y otra manera de actuar.

Quizás uno de los aspectos que más nos llame la atención en el contexto social que se nos ha mostrado hasta el momento sea que HE contrasta fuertemente en su aspecto físico con la apariencia de SHE: ella es rubia, de ojos claros, de piel blanquísima; él es moreno, de pelo largo, rizado y negro; ella es obviamente 'anglo', de origen irlandés, y él igual de obviamente mediterráneo, libanés. Antes de que ninguno de ellos diga nada, el encuentro visual con ellos y entre ellos nos da las claves de color mucho más allá de la paleta general. Más adelante, al visitar el apartamento de HE, disfrutaremos de la calidez con la que este personaje se rodea y se identifica en su exilio forzado: sus colores son también su vida y sus sentimientos. HE acota y marca el poco terreno que aún puede considerar suyo y ofrece un contraste chocante con lo que le rodea. Su apartamento es una isla cálida rodeada de un mar de grises, blancos y metálicos. HE, cirujano en el Líbano, trabaja en la cocina de un restaurante de Londres donde el escalpelo se ha convertido en cuchillo de cortar ingredientes para platos. El ambiente de esta cocina viene marcado por la higiene y el orden aparente: delantales y gorros blancos, superficies de acero, fuertes luces de neón. Sin embargo, la convivencia entre los trabajadores en la cocina está teñida de ira contenida y de discriminación. En *Yes* la falta de color en cualquier caso siempre nos remite a la imposibilidad de comunicación, de ver a los individuos como tales o de verlos solamente en términos 'macro'.



Los pocos exteriores que aparecen en la película son limitados y, de nuevo, marcados por el color o falta del mismo. Cuando SHE y HE tienen su primera cita, pasean por un parque en el que destacan las flores de los árboles que abovedan y alfombran los caminos. Esta elección de colores que enmarca a la pareja funciona sin duda como un poderoso augurio de sensaciones por venir. HE empieza a hablar de los albaricoques de su tierra mientras SHE lo hace de los muchos usos de la patata irlandesa, ambos poniendo particular énfasis en las texturas. HE va de la descripción visual a la del gusto, de los ojos a la boca: “...but we have trees/That blossom in the spring and then release/Their fruit. We have cherries, plums and peaches/And then the queen of all, the tree that reaches/For the sun to fill its seed with gold:/The yellow fruit, the apricot. The old/And wisest say this fruit will keep them young.../And you can taste her secret with your tongue” (Potter, 11). La sensualidad de sus palabras no se queda en lo descriptivo sino que insinúa posibilidades eróticas definitivamente asociadas al gusto y al tacto. SHE, por su parte, termina su glosa de la patata irlandesa asociándola a un sentimiento doloroso—“The famine haunts us still, you see”— (Potter, 11) que desvía la insinuación erótica de HE hacia una comunalidad de pérdidas y dolores históricos para los dos: guerra en el Líbano, hambre en Irlanda (y terrorismo en ambos).

Otro de los pocos exteriores se rueda en un garaje de la ciudad (lugar anónimo y falto de referencias personales por antonomasia). HE y SHE son apasionados amantes pero también conscientes del golfo cultural y social que los separa. A HE acaban de echarlo de su trabajo después de un altercado con sus compañeros de cocina en el que la violencia se ha justificado en términos étnicos. En la semiocurridad del coche y del garaje, HE está preparado para una ruptura inminente y utiliza argumentos de tipo ‘macro’. El frío y la oscuridad del garaje urbano acompaña al frío del odio y la oscuridad del resentimiento que HE ha recibido en su trabajo y ahora vierte sobre SHE. Lo que hasta entonces se había mantenido como historia entre HE y SHE (micro-historia), se vuelve de repente una generalización profundamente negativa de reproches mutuos que alude a macro-eventos y a macro-identidades nacionales, étnicas, políticas e incluso religiosas aun cuando este último aspecto prácticamente se obvie o se dé por sentado. Esta escena del garaje es la versión que Sally Potter decidió incorporar a la película después de haber escrito un “Five Minute

Script”⁷ en el que HE y SHE monologan primero y dialogan después sobre la im/posibilidad de su relación amorosa dadas las particulares dificultades de un hombre de Oriente Medio en un país occidental⁸. Como quiera que fuere, la oscuridad, las sombras y el frío húmedo casi tangible que rodea a los personajes forma parte esencial de lo que nos sumerge en la desesperación que ambos sienten y expresan.

La resolución de la historia de amor se da en el Caribe, en Cuba. De nuevo los colores cálidos apuntan hacia la revitalización. No hay prácticamente diálogo en este espacio; la información que se nos proporciona viene dada en imágenes, color y movimiento casi todo en exteriores: SHE se pasea en un coche destartado y descapotado por las avenidas de La Habana filmando lo que ve con una camarita de vídeo como si quisiera prestarnos sus ojos. En otro momento la vemos correr por el Malecón cruzándose con todo tipo de gente, puestos de flores, niños jugando, mujeres haciendo la compra, perros, bicicletas, ropa tendida en los balcones; un desorden visual y colorido que para ella significa vivir sin referentes fijos que le den sensación de control. HE llega por sorpresa a la pensión habanera de SHE y los dos acaban en la playa bañados por el sol. La elección de Cuba como solución a las enormes dificultades de su relación en Inglaterra viene explicada argumentalmente por la petición que la tía de SHE le hace en su lecho de muerte. Por supuesto, el paraíso socialista que Cuba representa para la tía es un sueño, un ideal al que hay que aspirar por mucho que permanezca en el mundo de los sueños y no se convierta en una realidad tangible (la tía no ha estado nunca en Cuba). Lo que importa es que es otra isla y no tocada directamente por el macro-evento que abrió la fisura casi inabarcable entre hombres como HE y mujeres como SHE.

Espacios, colores y dimensiones dan pie a los eventos y se convierten en constantes cómplices nuestros y de los personajes. Los juegos de cámara de Sally Potter, los colores, blanco y negro, punto de vista y la ruptura de “la cuarta pared” de la que ya hablamos, nos hacen ser conscientes de nuestra subjetividad de espectadoras y de nuestro ser objeto para la película, para el mundo y para los otros. Por supuesto, nosotras no somos objeto como los personajes pero nos acercamos a esa posibilidad de ser en el mundo a través de nuestros sentidos y nuestras reflexiones. De aquí tanto la intrasubjetividad reflexiva como la intersubjetividad expresiva que, en definitiva, constituye la

comunicación. No solo reconocemos los sentimientos de los personajes, sino que también los asociamos con nuestros propios sentimientos. Sobchack lo expresa así: “The film is not, therefore, merely an object for perception and expression; it is also the subject of perception and expression” (167).

Uno de los aspectos más llamativos del guión de *Ys* es que está escrito en pentámetros yámbicos; esto es, en el metro que encontramos habitualmente en las obras teatrales de Shakespeare⁹

Lo magnífico literalmente de este tipo de versificación asociada a la literatura clásica en inglés, sin embargo, se convierte en *Ys* en el modo de comunicación de la calle entre gente completamente normal y corriente de cualquier clase y en cualquier entorno: se familiariza el verso, se populariza en el sentido de que no suena a declamación teatral hasta tal punto que casi olvidamos que los personajes hablan en verso. Aún así, el verso llama la atención hacia la textura de la combinación de palabras y no simplemente su carga comunicativa y expresiva. La musicalidad del pentámetro yámbico, tan afín a la lengua inglesa como es el octosílabo del romance a la lengua española, le añade a las palabras una textura auditiva, una materialidad sensual que nos acerca aún más a los personajes y nos aleja de abstracciones que los engloben en macro-definiciones o clasificaciones. El crítico norteamericano Roger Ebert opina que el uso del pentámetro yámbico en *Ys* “is a style poised between poetry and speech” (Ebert, 2). Creo que lo que quiere decir es que el hecho de que los diálogos estén en verso no dificulta para nada la comunicación con el público. La rima nos pide aguzar el ingenio y el oído hasta dejarnos llevar por la fluidez del metro lo mismo que los colores nos invitan a sentir calidez o frialdad, erotismo o distanciamiento. En ambos casos—vista y oído—no podemos sino vernos envueltos en la historia conscientes de nuestros sentidos. No se trata simplemente de un ejercicio estilístico o esteticista sino de un concepto de estética muy cercano a las capacidades sensoriales del individuo. Por supuesto, esta insistencia sensorial está al servicio del entendimiento. Como decía el filósofo español Jaime Balmes, “es de notar que las sensaciones que no nos destruyen ni fatigan son las que nos ponen en comunicación con el mundo externo, las que sirven a la inteligencia: indicio seguro de que el hombre no entiende para gozar sensiblemente, sino que goza sensiblemente para entender” (Balmes, 19).

Además de los monólogos que la limpiadora dirige al público al principio y al final de la película, *Yes* está puntuada por monólogos interiores mayoritariamente de los personajes femeninos. SHE y su marido se nos presentan por primera vez con ella monologando con cara de total frustración mientras los dos van en una limusina. Situados el uno al lado de la otra, en paralelo y no frente a frente, mirando por sus respectivas ventanillas o a un horizonte indeterminado, su monólogo se hace audible para nosotras aunque no se rompa en este caso la “cuarta pared”, y se desborda en la articulación de lo que acabará por decirle en voz alta a su marido: “*Nobody warned me, nobody said that losing love is like being dead...for deaf and dumb and blind and strangled...How could you? In our house?*”; estos versos van seguidos de la repetición en voz alta de los últimos: “*How could you? In our house?*” (Potter, 3). SHE define el desamor comparándolo con la incapacidad para oír, hablar o ver; o sea, como si se hubiera convertido en un cuerpo cuyos sentidos han dejado de funcionar. Su vida interior, en estos momentos, solo sale a la luz en forma de reproche lacónico sobre la infidelidad de su marido. Por su parte, Anthony responde con mandatos negativos: “*Oh, don’t. . . Don’t make a scene. Don’t make it worse*”. Lo que entendemos de este intercambio de palabras, como en el otro diálogo que mantienen más adelante en su casa, es que ninguno de ellos tiene la intención o las ganas de que haya una conversación; y no solo lo entendemos por lo que dicen sino también por cómo lo dicen: una serie de frases cortas cuyo contexto se elide y cuya emisión *staccato* resulta cualquier cosa menos cadenciosa o fluída, sintomática de la separación física y emotiva entre los dos. Sally Potter, por supuesto, visualiza esta desconexión enmarcando a los personajes en espacios divididos y divisorios: en el coche es el lenguaje corporal y lo espacioso del asiento lo que marca las distancias, en su casa es la impoluta mesa que hay entre los dos y las paredes que dividen una y otra vez los espacios. Casi literalmente, SHE y su marido no se pueden ver.



El monólogo interior más largo es el de la tía de SHE (Sheila Hancock) en su lecho de muerte. SHE ha ido a Belfast—ciudad marcada visualmente por la separación de comunidades—porque la han avisado de que la tía se está muriendo. Cuando por fin llega a la residencia de ancianos y a la entrada de la habitación, SHE cierra los ojos y empezamos a oír el monólogo interior de la tía: “You’re late again. Don’t worry. Never mind./I know you’re busy. It’s the kind/of life you lead” (Potter, 57). El recibimiento oscila entre el reproche y la disculpa para pasar seguidamente a hablar de sí misma y de sus ideas sobre la vida, sobre sus sentimientos, sobre el socialismo: “And Castro...gave us hope/he did. Oh yes, he’s better than the Pope...” (Potter, 60); también habla sobre su relación con SHE y sobre la muerte, su muerte. Este largo monólogo interior se ve interrumpido al principio por frases de SHE, luego por palabras sueltas dichas en voz alta por la propia tía y por las apariciones silenciosas de personajes del entorno: una monja, una limpiadora (que, por supuesto, mira hacia la cámara), un hombre vestido de Papá Noel. Tras una breve ausencia de SHE, el monólogo de la tía continúa aún después de su muerte aparente. Es una exhortación en forma de últimos deseos a que SHE aprenda algo del dolor de que ella haya muerto, a que al expresar su dolor por la pérdida definitiva, libere todos sus sentimientos sin inhibición alguna. Después de toda una serie de versos que comienzan con “I want”, sus últimas palabras son: “Don’t let me drown in silence/. . ./Let’s make a lot of noise!/. . ./I want my death to wake you up/And clean you out/And as I end/I’ll hear you shout...”. Ante la muerte de alguien que define su idea de familia y a quien quiere, SHE interrumpe desesperada: “No, no!”; y el monólogo termina con las últimas palabras de la tía: “But I will go” (Potter 62). Salvo por las pocas palabras que la tía dice en voz alta, su cuerpo está postrado en la cama sin moverse. Es el torrente de ideas y su articulación en verso lo que nos llega y nos hace entender la relación que ha habido entre SHE y su tía; también nos hace entender el contexto del desplazamiento continuo en el que se ha visto SHE, sus dificultades para identificarse culturalmente con un lugar u otro y, hasta cierto punto, la facilidad con la que se ha enamorado de un hombre también desplazado aunque por muy diferentes razones y en muy distintas circunstancias.

Es SHE quien monologa interiormente casi al final de la película. Este monólogo se produce en forma de confesión o de rezo.

SHE está en la habitación de su pensión en Cuba y va a grabar su confesión con su camarita de vídeo: la coloca enfrente de su cama, comprueba que funciona, se sienta en la cama y mira hacia el objetivo de la misma. De hecho, vemos su cara reflejada en el objetivo de la cámara. Esta otra búsqueda de interlocutor—Dios o quienquiera que vaya a ver lo que se filma—es un síntoma de su soledad después de perder a su tía, separarse de HE porque se ha ido al Líbano y haber dejado a su marido. También es un síntoma de su vitalidad, de lo que está dispuesta a repasar y confesar, de su propósito de enmienda para llevar una vida que de verdad refleje lo que SHE es y quiere. De las cenizas y de sus dudas, de la certeza de su temporalidad corporal surge un profundo deseo de vivir: “Now all I was has turned to ash and doubt./For love has tasted me and spat me out./At first there’s blossom, then there is decay.../Impermanence will never go away./In fact it is the only certainty;/There’ll come a time when I will cease to be.../But not quite yet” (Potter 71). Como no hay más testigos que su camarita de vídeo y nosotras a través de la cámara de Potter, asumimos el papel de confesoras; esto es: escuchamos lo que dice como testigos que pueden dar fe de la veracidad de sus palabras. Nos podríamos quedar aquí, si nos concentráramos simplemente en el personaje y sus circunstancias de forma aislada. Pero esta escena es obviamente reflejo de la película: ver y verse, mirar y ser mirado, oír y oírse, implicarse de lleno en las reflexiones y establecer formal e intelectualmente un continuum entre sujetos, entre individuos.

Dado que argumentalmente *Yes* es una historia de amor, el lenguaje corporal y concretamente el erótico tienen prominencia. No hay ninguna escena de desnudos ni de actividad sexual manifiesta. La relación entre SHE y HE, sin embargo, está profundamente marcada por el erotismo entre los dos. Como observa Rogert Ebert en su reseña, desde su primer encuentro en el banquete de la embajada pasando por todos los otros encuentros que siguen, la manera de relacionarse entre SHE y HE nos habla de un amor en el que dos personas se están conociendo y usando su conocimiento, a diferencia de las películas en las que las escenas de sexo parecen ejercicios de gimnasia.

Su primer contacto erótico se da a través de las miradas y de las sonrisas que se ofrecen y aceptan. Hablo de ‘contacto’ en estos intercambios porque aquí, parafraseando a Laura Marks (Marks xiii),

lo táctil y lo óptico no son una dicotomía, sino que se deslizan entre sí. Más adelante tanto HE como SHE se funden en abrazos y besos en los que ambos pierden el sentido de sus límites corporales. Ambos se convierten en objeto del otro para volver a ser sujetos reafirmando una y otra vez que lo erótico suele apartarse de la idea de autosuficiencia. Como dice Terry Eagleton, “[u]nless you can objectify me, there can be no question of relationship between us. The body which lays me open to exploitation is also ground of all possible communication” (Eagleton, 132). Eagleton, por supuesto, no habla aquí de la objetificación que deshumaniza al otro sino del reconocimiento del otro como ‘sensuous object’ al que percibimos y que, a su vez, nos percibe. Entendemos, pues, que en el amor la pérdida de límites del individuo trae consigo la comunicación frente a la objetivización deshumanizadora que constantemente sufre HE por su etnia y que solo puede traer alienación.

Quizás la escena de mayor erotismo sea la que se da cuando HE y SHE están tomando un café después de comer y musitan sus palabras de amor y de deseo. Ambos están en público y sentados en sus respectivas sillas. Su diálogo, sin embargo, pertenece a una esfera totalmente íntima:

“HE: Oh lovely goddess, whore and tramp/You are my love, you light the lamp/That guides me through the velvet night/Towards you.

SHE: Hold me, hold me tight. . . Before I knew you, now I know/I was not living. This is so/Much more than anything I’ve felt.../Oh my love: you hold me and I melt./I am not solid anymore.../I am a feeling. Call me whore!/I’ll ask for more! The names you give/Me— names I never would forgive/If spoken to me in the street—/Somehow, from you, my love, they’re sweet...” (Potter 30).

Este diálogo, como he apuntado, se da con obvias restricciones de movimiento por parte de los personajes y, sin embargo, el movimiento de la mano de HE (apenas perceptible) bajo la falda de SHE y las expresiones de sus caras nos hacen partícipes de una sesión amorosa que culmina en toda una serie de “Yes!” por parte de SHE, y

con “come here, love, you’re coming”, por la de HE. Esto es: un orgasmo en el que las palabras llegan a los cuerpos de los protagonistas con la fuerza de todos los sentidos.

La materialidad sensual de los cuerpos funciona al alimón con todos los otros elementos fílmicos, sean estos encuadres, planos, secuencias, banda sonora, puestas en escena, iluminación, etc. Como la directora misma observa: “I wanted to find ways of somehow making the camera speak in verse” (Potter, 87). Sally Potter orquesta todo ello para que *Yes* cree una sensación de intensa cercanía a los personajes. La frecuencia con la que aparecen aparatos para ver—los microscopios, las cámaras y los espejos, por ejemplo—enfatan nuestra experiencia de espectadores y las de los personajes. Estas experiencias sensuales en ningún momento dan lugar a fetichismos, sino que nos dan acceso a cuerpos vivos, a individuos que están en un mundo reconocible en todos los sentidos y con todos los sentidos: ‘le corps vécu’ del que habla Husserl¹⁰. El propósito y el efecto de esta historia micro no es el de alejarse del macro-evento o de ignorarlo sino el de reconocerlo y no dejarse llevar por los términos en los que funciona; esto es: escoger cómo reaccionar. Merlau-Ponty lo explica así: “[t]o be born is both to be born of the world and to be born into the world. The world is already constituted, but also never completely constituted; in the first case we are acted upon, in the second we are open to an infinite number of possibilities. . . There is, therefore, never determinism and never absolute choice. . . We are involved in the world and with others in an inextricable tangle” (Sobchack citando a Merleau-Ponty, xix). Nuestra manera de existir (el ‘estilo’ del que habla Macé) está profundamente relacionada con nuestras capacidades éticas y estéticas. Potter nos presenta una situación histórica concreta encarnada en cuerpos sensibles con sus respectivas subjetividades. A la vez, o precisamente por su manera de hacer la película, nos ofrece una manera de implicarnos en la historia que también nos haga conscientes de nuestra corporeidad singular y de nuestras posibilidades de escoger.

Decía François Truffaut que “[l]e meilleur film est peut-être celui dans lequel nous parvenons à exprimer, volontiers ou non, à la fois nos idées sur la vie et nos idées sur le cinéma” (Truffaut, 271). En el caso de *Yes*, Potter sin duda expresa sus ideas sobre la capacidad de los seres humanos, especialmente de las mujeres, para generar una

dinámica vital de ideas, actividades, decisiones y emociones como vehículos para el bien vivir. Como mujer directora opta por posicionar a sus personajes y al público de su película más allá o más acá de una realidad ‘macro’ caracterizada por el inmovilismo y la violencia. La relación amorosa concreta que domina el argumento refleja relaciones sociales de mayor espectro o, por lo menos, posibilidades de relaciones definitivamente alejadas de las abstracciones que difuminan o borran totalmente al individuo. En cuanto a sus ideas sobre el cine, Potter se lanza de lleno a todas las posibilidades sensoriales del medio completamente convencida de que el arte importa porque le importa a alguien. Implica así a las espectadoras y desbanca de una vez la posibilidad de nuestra pasividad como público y como individuos.

NOTAS

¹ Véase el artículo de Kate Ince “Feminist Phenomenology and the Films of Sally Potter” en http://eprints.bham.ac.uk/1270/Feminist_Phenomenology_and_the_films_of_Sally_Potter.pdf. En este estudio se analizan *Orlando* y *The Tango Lesson* desde una perspectiva fenomenológica.

² <https://beingsakin.files.wordpress.com/2011/01/yes.jpg>

³ <http://www.offoffoff.com/film/2005/images/yes2.jpg>

⁴ <http://kinomusorka.ru/views/data/images/3b3889cd8c4eafb98dcbef09>

⁵ <http://sallypotter.com/wp-content/uploads/2011/10/YES-FS-MEDIUM-063.jpg>

⁶ <http://filmz.dk.gfx.zfour.dk/45/15645-1388x748crop0.jpg>

⁷ El “Five Minute Script” aparece en el volumen del guión y las notas de *Ys* Sally Potter, pp.75-82.

⁸ Las referencias a la religión de HE (suponemos que musulmana) y a la de SHE (suponemos que católica por su origen irlandés) tienen en común ser minoritarias en su entorno actual, en Inglaterra. Sin embargo, ninguno de los personajes se declara particularmente religioso. La tía irlandesa de SHE parece ser, además de comunista, atea de convicción.

⁹ El pentámetro yámbico en las obras de teatro de Shakespeare no tiene necesariamente rima, mientras que el de Potter la mantiene a lo largo de todo el guión

¹⁰ http://cache.reelz.com/assets/content/repFrame/16253/16253_03.jpg

¹¹ Para una breve definición de lo que Husserl define como 'corps vécu' véase <http://www.iep.utm.edu/husspemb/>