

EL CORONEL DE ARTURO RIPSTEIN O DEL HALLAZGO DE LA LETRA

MARIO BERNARDO FIGUEROA

Psicoanalista

Prof. Universidad Nacional de Colombia - Bogotá

mbfigueroa@hotmail.com

Este breve escrito sobre la película de Arturo Ripstein *El coronel no tiene quien le escriba*, basada en la novela homónima de Gabriel García Márquez con guión de Paz Alicia Garciadiego, surge dentro de una serie de trabajos que adelanto con el ánimo de interrogar lo que he llamado, parafraseando a Freud, “las novelas familiares de los colombianos”. Ciertamente el término no pretende ajustarse a la acepción con la que lo introdujo Freud en su artículo *La novela familiar de los neuróticos*¹. No se trata, en la forma en que lo retomo, de buscar los elementos de la vida del escritor que dieron pie a su novela, ni tampoco de ubicar una forma particular y precisa de novela familiar que operaría para todos los colombianos. Lejos de esta pretensión universalizante y hasta “nacionalista” que borraría el espacio para el sujeto y su singularidad, este intento realiza una lectura de esos escritos que se han vuelto, por una u otra razón, familiares, cotidianos, próximos a los colombianos; aquellos que han encontrado un lugar en nuestra literatura, que han escrito dramas cercanos, que nos convocan de forma particular o frente a los que nos interrogamos en la extrañeza que ante su lectura nos muestra una diferencia.

El mismo concepto de novela familiar de Freud señala esa tensión entre identificación y singularidad con la que ellas son elaboradas por cada sujeto, cómo

1. Sigmund Freud, “La novela familiar de los neuróticos”, (1908), en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979, volumen IX, pág. 213.

constituyen un “desasimiento de la autoridad parental”². Pero esa ruptura, como indica Freud en ese mismo artículo, no puede hacerse sino por la vía que han trazado las identificaciones y el apego a esos objetos de amor y deseo. Y Freud no vacila allí en extender el contexto: “Más todavía: el progreso de la sociedad descansa, todo él, en esa oposición entre ambas generaciones”³.

En esa oposición que dinamiza buena parte de la escritura se articula también la de lo auténtico y lo ilegítimo; por eso en la novela familiar del neurótico “una notable variante [...] consiste en reclamar el héroe fantaseador {*dichtend*} para sí mismo la legitimidad”⁴. No es raro que buena parte de las novelas más célebres de los escritores colombianos tejan entre sus líneas ese problema de la ilegitimidad. En últimas, tal vez sea una condición propia y estructural de toda escritura. Ella es uno de los efectos de matar al padre, para lo cual la misma presta sus servicios... hacerse Autor⁵.

La exclusión aparente entre lo auténtico y lo ilegítimo camina al lado de otra, o la subsume: la de lo singular (por lo tanto diferente) y lo común. La escritura es el vehículo fundamental a través del cual la diferencia se manifiesta junto con los bordes que comparte con aquello que es del orden de la repetición⁶. En el espacio entre uno y otro significante que se repiten incesantemente en la escritura, algo traspasa que es pura diferencia. Más allá de la constante espera del correo semanal en un apartado pueblo, tal como nos lo presentó en su novela García Márquez, más allá de esa repetición constante de su inquebrantable rutina y de las aulas ante el olvido estatal, la maraña burocrática que le niega su pensión, la violencia política, la expropiación de sus bienes y el hambre que lo acosa, situación por muchos compartida, algo busca escribirse para este personaje, algo definitivamente propio que hace suyo el drama (aunque en él se retrate el de muchos), algo que hace que en ese conflicto social él esté concernido como sujeto. La lectura que de esta obra hicieron Ripstein y Garciadiego, la forma como la volvieron a escribir para pintarla en la pantalla, retiene elementos fundamentales para desentrañar esa dimensión subjetiva ligada a la letra en esta historia.

Lejos del expediente de buscar una pretendida fidelidad con el libro de García Márquez, o más bien con las imágenes que de él y del universo macondiano nos hemos hecho cada uno de sus lectores, le concedemos a Ripstein el derecho de crear el propio y en cambio lo interrogamos o nos dejamos interrogar por él, por su interpretación, buscando en esa diferencia los aportes que puedan servirnos para acercarnos a los dilemas que nos proponen estas obras (la de García Márquez y la de Ripstein) y a lo que de ellas nos concierne. Las diferencias aquí no nos interesan entonces para

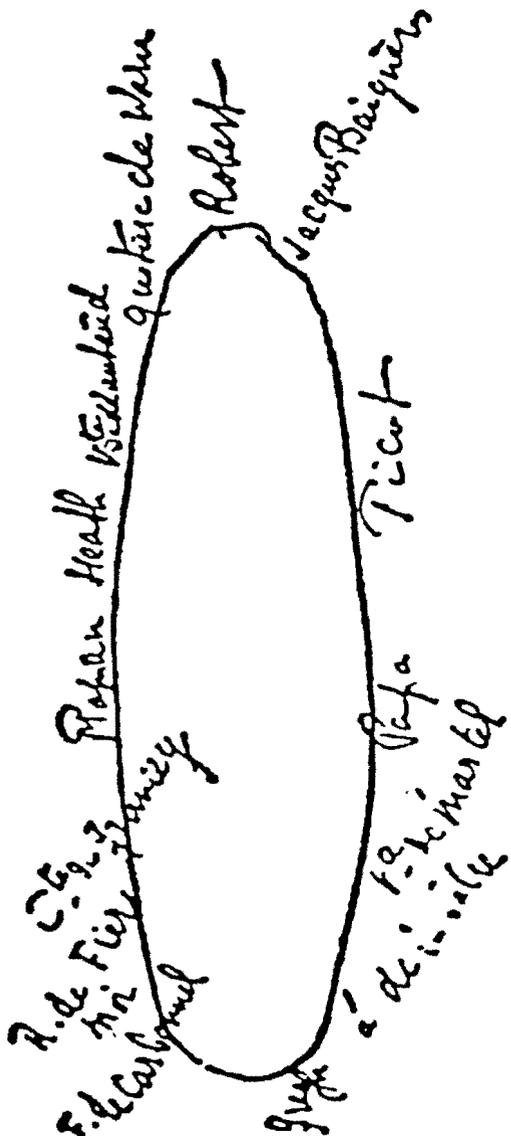
2. *Ibíd.*, pág. 217.

3. *Ibíd.*, pág. 217.

4. *Ibíd.*, pág. 219.

5. Al respecto, dos novelas contemporáneas resultan muy ilustrativas: *Réquiem* de Antonio Tabucchi (Barcelona, Anagrama, 1996) y *La invención de la soledad* de Paul Auster (Barcelona, Anagrama, 1994). En las dos se da cuenta de manera explícita de esa articulación entre la muerte del padre de estos escritores y sus respectivas novelas. En su artículo “Un universo en una sílaba -paseo en torno a una novela” (en *El malpensante*, número 21, Santafé de Bogotá, marzo 15-abril 30, 2000) Tabucchi aclara aún más los vectores que de este episodio parten hasta la elaboración de su libro.

6. Como lo señala J. Lacan en su seminario *La identificación* (lección del 16 de mayo de 1962, texto inédito), “en todo caso, lo que se repite como significante sólo es diferente en la medida en que puede ser inscrito”.



Marcel Proust

enrostrárselas al director sino para sopesarlas como una interpretación que puede hacer sus aportes.

Más allá de la distancia en los acentos entre nuestro costeño y el mexicano en el que se recrea la historia en la película, combinado con el español de la esposa del coronel, está el contexto de las secuelas de las guerras cristeras en México, de la pelea contra los curas y la búsqueda de un estado laico. Si bien es un ingrediente que no figura de manera nítida en el libro, sus articulaciones se encuentran en la relación del coronel que no tiene quien le escriba con el coronel Aureliano Buendía. Por *Cien años de soledad* sabemos que esta lucha anticlerical, ese trasfondo religioso animó buena parte de sus batallas. Más allá de este espacio en el que se ubica la película, Ripstein y Paz Alicia Garciadiego introducen y tejen algunos elementos fundamentales.

¿Qué aporta esta cinta a la explicación del drama de sus protagonistas sumidos en el callejón sin salida de ese interregno entre la muerte del hijo y la propia, de su estado de muerte en vida ante la negación de una inscripción en el Otro, la ausencia del Estado, la corrupción, la persecución política y la miseria?

Para comenzar, llama mi atención el hecho de que nos encontramos aquí con una de esas películas en las que el protagonismo del héroe es disputado por el de un animal, circunstancia más frecuente en las películas para niños que en las de adultos, sin que nada nos indique por otro lado ese carácter infantil: ni su ritmo lento, ni la música, ni la intensidad del drama, ni la temática misma. Sin embargo esto subsiste y nos enfrenta con la tensión de la pregunta ¿el sujeto o el objeto? La consistencia objetiva con que Ripstein dibuja el gallo además de tener sus determinantes de estructura es acentuada porque el animal en cuestión no tiene ningún rasgo antropomórfico, no es pintado con los rasgos de la mascota que practica alguna gracia particular para granjearse el aprecio de su dueño y de los espectadores. A pesar de que en él está centrada toda la atención y la vida de los protagonistas e incluso la del pueblo, el gallo mismo es presentado por Ripstein como un puro objeto, un animal inane sin atributos visibles. La escena en la que el coronel lo lleva a rastras atado con una cuerda para venderlo es tal vez la que nos permite palpar más claramente esto.

Sin embargo alrededor del gallo se organizan todos los demás objetos de la pulsión y Ripstein logra subrayarlo de manera precisa. El gallo entra como objeto de intercambio, agencia equivalencias con los otros objetos, entre ellos con la comida porque tienen que sacársela de la boca para dársela al gallo, porque él mismo se les antoja en algún momento como la presa que dé sustancia a un pobre caldo, porque

en nombre de él y de su soñado triunfo se compran al fiado los escasos víveres del coronel y su esposa.

Ripstein relleva la arista escatológica, la conexión del gallo no sólo con el muerto sino con el excusado —que no funciona— del que están privados el coronel y su esposa, lo que suscita los reclamos de ella al coronel por tener que usar la letrina... todo el vecindario termina por enterarse de lo que hacen. Es esto lo que Lola ve: “Veo un animal clueco arriba de mí inodoro, eso es lo que veo. Y veo que se me acabó el yodo que me seca las flemas y veo que lo que te importa es el gallo”.

Ripstein se mantiene fiel al mensaje de la obra de García Márquez y para hacerlo, paradójicamente, se zafa de la estricta secuencia de la novela. Introduce lo que está velado en ella pero que se deja sentir en el trasfondo sin hacerle perder su dimensión de enigma, sin eliminar el necesario interrogante con el que el lector cierra el libro y el espectador ve que se prenden las luces de la sala.

Así Ripstein saca a relucir el amor imposible y lo introduce como uno de los elementos en juego en el asesinato de Santiago, el hijo del coronel, y de paso le da a la reconstrucción del crimen y a sus móviles un peso mucho mayor del que tiene en la novela. En ésta se deja ver que esa pregunta acosa al coronel, pero este afán adquiere mucho más relieve en la cinta, en la que se enfrentan dos versiones: la de la madre y la del padre. A través de ese contrapunteo angustioso por descubrir la verdad, Ripstein presenta la de estas obras. Mientras en la novela se insinúa la intervención de la causa política en el asesinato, ligada a las actividades clandestinas del hijo, como algo que no termina de inscribirse, como causa de la muerte de Santiago reseñada como mera riña de gallera, en la película las pinceladas de Ripstein dan más color a este elemento y se subraya de manera magistral su articulación con la escritura y la letra, rescatando en su interpretación otra faceta de ese “no tiene quien le escriba”. ¿De qué escritura se trata? ¿Cuáles son las letras que no llegan?

Para responder estas preguntas, Ripstein incluye en la historia a Julia, una prostituta amante del hijo del coronel, y al “Nogales”, un cirquero malabarista y prestidigitador que aprovecha la fachada de su circo para, de pueblo en pueblo, adelantar el trabajo sucio de espía que en manguala con el poder político vigente persigue las actividades clandestinas. También él busca, si no el amor, por lo menos los favores eróticos de Julia y también, como el finado hijo del coronel, juega a los gallos y estuvo presente con Julia en la gallera la noche del crimen. ¿Cuál fue su participación y, ante todo, empujado por qué motivos? La verdad que subyace en la novela es llevada así al primer plano en la película. ¿Cómo se entrelazan estas causas posibles del

At Arles

where a picture of the Crucifixion
hung in the museum above a bust
of Antinous.

I see thy likeness in all beautiful things
So much are beauty and thy likeness one,
Thee in the painted death of Mary's Son,
Thee in the marble loves of pagan kings,
Each day, each hour, its drop of trouble brings
To swell the flood of sorrows long since done,
Till down earth's cheek the loosened waters run,
Darkly foregathered in her frozen springs.
What wealth of tears were this, to weep today
When he's a god, who was Antinous?
Why mourn for Jesus? Christ remains to us.
Cruel Perfection! Every lure is thine,
Ours every grief, till Love shall pass away
That made us wretched all and thee divine.

1895

G. Santayana.

crimen con la eterna espera de esas cartas que nunca le llegan al coronel?

Ya veíamos las articulaciones del gallo con los objetos oral y anal; su amarre con el falo, además de estar presente en la función de moneda de intercambio con la comida, los excrementos, los zapatos y el dinero, nos lo demuestra la interpretación de Ripstein que introduce en la cinta el personaje de Julia y la versión que del crimen va hilando la madre. Según ésta, para atrapar a su hijo, Julia habría apadrinado el gallo de Agustín y durante la pelea habría clavado un pasador en el buche del contendor. Por eso tenía las manos manchadas con sangre. Esto señala que antes del asesinato del hijo se dio el de un gallo; matar al gallo para quedarse con el hombre, poseer al hombre por la vía del sacrificio del gallo, enlazándolo entonces al objeto fálico. Esta versión materna, que la coloca en rivalidad con la prostituta por el amor del hijo, la hace partícipe en el asesinato; de ahí su culpa, de ahí sus reproches por no haber detenido al hijo: “Si no le hubiera cosido el botón, no va y no lo matan”. Por eso siente que es pecado haberlo sobrevivido, por eso escupe en Dios. En su versión del crimen la mujer es la causa, las hembras engendran la violencia, lo que parece también insinuado por el coronel cuando de manera infantil, con el propósito de entrenar al gallo, le lleva una gallina advirtiéndole: “Aquí te traigo al enemigo”, como si la diferencia sexual fuera algo posible de ser negado o ella generara la lucha o, mejor aún, como si esa negación de la diferencia se pagara con la violencia. La madre propende por el sacrificio del gallo, manifiesta no sólo su odio sino su repudio hacia él.

7. Sobre la dinámica del falo representado en el gallo y su relación con la economía de los tesoros, la diferencia sexual y la escritura en *El coronel no tiene quien le escriba* y en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, remito al lector a mi escrito *Carta al coronel que no tiene quien le escriba. Entre el diario y las cuentas del Otro*, también publicado en este número.

En torno al gallo-falo se va organizando la historia⁷. ¿Será la necesidad de inscribir de alguna manera ese crimen lo que lleva a Ripstein a darle un papel central a las explicaciones que de él buscan el coronel y su esposa? Nos enfrenta entonces al contraste entre ellas. Al lado de la que se da la madre, viene la del padre. Dos vías distintas de aproximarse a la violencia, caminos que quizá no tenemos que contraponer sino articular, encontrar sus puntos de amarre para acercarnos a estos dilemas. En la versión paterna el coronel halla la pista para atrapar eso innombrable, para aproximarse a la causa: no es otra que el sendero de la letra; en ellas está la pista, como corroborando la proximidad de ésta a lo real, por un lado, y al ideal, por el otro ¿Cuál es esa particularidad que distingue de los demás crímenes a aquel del que su hijo fue víctima? ¿Cuál fue el rasgo de ese asesinato? ¿Cuál fue la diferencia que le costó la vida, la diferencia mortífera a partir de la que se jugó su existencia? El afán y la obstinación del coronel por despejar estas preguntas están en la cinta de Ripstein para enseñarnos que es en la diferencia, en ese rasgo unario, donde el sujeto cifra el secreto de su existencia y que esa diferencia no se hace posible sino en un enfrentamiento con la muerte. En

el caso de la violencia, por el mismo rechazo del Otro a esta distinción, el sujeto no encuentra un espacio para vivir y paga incluso con su muerte real este intento. Por eso tanto el coronel como su esposa reconstruyen los hechos, buscan las pistas; no para dar con el asesino porque desde el comienzo saben quién es, ni para la venganza, sino para darle la escritura singular que se merece, la que lo caracterizaría verdaderamente en el acta de defunción; para escribir allí correctamente algo del ser de su hijo, para inscribirlo en el Otro ya no de cualquier forma. Por eso cuando el cura, testigo de excepción del acontecimiento (luego de ser interrogado con tirabuzón por el coronel, para restablecer la secuencia de ese acto), dice que eso no importa porque de cualquier forma Agustín ya está muerto, la madre le contesta: “no da lo mismo porque mataron al hijo de uno”. Ese “Uno” está allí justamente para restablecer esa diferencia, es un uno unario⁸. Por eso el coronel desesperado sufre un trastorno al encontrarse con la verdad y no se conforma con el hecho de que le hubieran obligado a “escribir en el acta de defunción «riña de gallos» como un borracho cualquiera”; por eso no cree que esa causa tan común fuera la causa. Para él, la pista está en las letras.

Ripstein ilumina prodigiosamente esa revelación que sobrecoge al coronel enfrentándolo al espejo para mirar eso que no es espejable. Luego de ver su rostro allí, pega el periódico de la subversión previamente mojado y descubre la inconsistencia de sus letras, el resto escurrido de su tinta añil y se desmaya. Con el reproche a los revolucionarios porque “nunca aprendieron a imprimir” nos señala las vicisitudes de la letra clandestina, de la letra cuya circulación está impedida por el Otro justamente porque denuncia esa diferencia, de la letra en sufrimiento, que no por desteñible pierde su efecto de fijación, porque a pesar de todo deja su marca en el cuerpo, con el subsecuente efecto mortífero. Por eso le advirtió aquella noche a Agustín cuando observó que se metió el periódico debajo de la camisa: “se te va a despintar la propaganda esa y vas a quedar con la evidencia pintada en el cuerpo”. Aquí entonces el coronel que no tiene quien le escriba encuentra, recibe una escritura. Esas letras que él esperó por tantos años no llegan en una misiva oficial con la remesa de su pensión; su llegada habría sido una forma de poner fin e inscribir al fin sus guerras. Pero como él mismo lo lamentaba, todos esos conflictos armados fueron en vano, todo siguió igual, su hijo tomó el relevo en la lucha y por eso esas letras esperadas le retornan desde lo real, por una vía imposible, pintada en la piel del cadáver del hijo. Se esfuerza en su reconstrucción de los hechos por introducir la diferencia que aporta la tinta de la letra, más allá de la simple mancha de la sangre del crimen. La camisa de Santiago que le llevó a su esposa “estaba manchada de sangre y de tinta. De una vez por

8. No todo hijo de uno tiene ese carácter unario porque entonces sería todo hijo de cualquiera. Esa condición se la da aquí la estructura del drama, la escritura.

Resistencia
I good health
II 2 to 3 hundred a year.
III O du lichen fitt, friends!

A M E N

Robert Louis Stevenson



todas te lo digo: a tu hijo lo mataron por ideales, no por otra cosa”. Aquí aparece entonces la relación del ideal con la letra, ella da cuenta de aquél, en éste se afianza la diferencia. No puede ser otro el momento en que decide deshacer la venta del gallo y no dejarse atrapar en las redes de la usura que le tiende su compadre Sabas, quien quiere adueñarse del gallo usufructuando la miseria del coronel; que decide no participar más en esta economía ilegal del objeto basada no en la circulación de éste sino en el despojamiento para el goce del Otro, camino por el que el compadre traidor, amangualado con el gobernador, se había hecho propietario de todos los bienes de los habitantes del pueblo.

También se rehusa a que el gallo sea utilizado en una riña para restañar el narcisismo del pueblo que lo consideraba suyo; con este acto el coronel establece distancia incluso con un apego incondicional a los ideales políticos, mismos que como causa del crimen le sirvieron para establecer la letra ligándola al ideal. Su relación con él se hace singular, no se queda adherido desde el anonimato del grupo que masivamente pegado a los ideales busca reivindicación. También se rehusa a repetir la escena del crimen echando a pelear su gallo contra el de “El Nogales”. Le pone límites al retorno de la violencia. Este esbirro no podía estar mejor caracterizado en la creación de Ripstein que por la figura del trapequista y hacedor de magias quien desde su juego de perversión, desde su cuerda floja, le propone, mientras hace aparecer y desaparecer un billete, muestra de sus artes, que tome la vía de la corrupción, de las palancas que él le ofrece para recibir, al fin, su esperada carta. El coronel rechaza los lances venales que se le plantean en serie: los del repudio, los de la usura, los de la venganza, los de la perversión; decide mantenerse aferrado al gallo, pero preservando al mismo tiempo su deseo, la espera de los meses necesarios para la llegada oficial del palenque y la posibilidad de poner a circular al gallo de otra manera. Una vez más, luego del acto que lo ha decidido a romper su procrastinación, queda encerrado en ella. El drama consiste en el callejón sin salida en que se encuentra: prolongar la espera y morir de hambre aferrado al gallo o resignarlo, entregarlo para cualquiera de esas amañadas ofertas. El nudo ciego de este callejón es sólo aparente, el coronel ya ha encontrado una salida. Luego de inscribir el crimen de su hijo, el gallo tiene otro valor y su apego a él es diferente. Con esa inscripción halló la forma de hacerle un vacío al Otro donde poder alojar su dignidad de sujeto, no importa ya si desde ese momento y hasta la llegada del palenque no tenga para comer sino... mierda.

Ich schreibe das ganz bestimmt auf Verzweiflung über meinen Körper und über die Zukunft mit diesem Körper.
 Wenn sich die Verzweiflung so bestimmt gibt so an ihren Gegenstand gebunden ist, so wie Kaspalen wie von einem Soldaten, der den Rücken deckt und sich dafür zerreißt, löst, dann ist es nicht die richtige Verzweiflung. Die richtige Verzweiflung hat ihr Ziel gleich und immer überholt (Pfl. diesem Rhythmus weite es nicht, dass man den ersten (also wichtig war)



Franz Kafka