

Conocimiento en *Caídos del cielo* y *La pistola de mi hermano* de Ray Loriga

Carmen de Urioste
Arizona State University

Introducción

Con guión y dirección de Ray Loriga, *La pistola de mi hermano* (1997) está basada en *Caídos del cielo*, novela del mismo Loriga publicada en 1995. Tanto la novela como la película comparten protagonistas y espacios, relatan los mismos eventos, y sitúan al individuo dentro de la sociedad del espectáculo, vivida a través de imágenes y representaciones (Debord, *Sociedad*). Un repaso muy sucinto de los hechos en ambas narraciones es el siguiente: los protagonistas son un par de hermanos adolescentes (sin nombre en ambos textos); el hermano mayor tiene una pistola; con ella mata al guardia de seguridad de un supermercado; a continuación el hermano mayor escapa en un coche robado donde hay una chica sentada en el asiento trasero (este hecho da inicio a una *road-movie*);¹ en su huida de tres días ambos jóvenes (el hermano mayor y la chica) conocen a varias personas; el hermano mayor mata al empleado de una gasolinera; finalmente, la policía mata al hermano mayor en la playa. Sin embargo, a pesar de las coincidencias y semejanzas, el presente ensayo propone que ambos textos persiguen finalidades epistemológicas diferentes. De tal manera, se postula que en *Caídos* el conocimiento se centra en la verdad hallada o sea en el conocimiento mismo como resultado de la actividad de conocer (objeto del conocimiento), mientras que en *La pistola* el conocimiento se focaliza en la acción de conocer, propia del sujeto y relacionada con la búsqueda de la verdad (sujeto del conocimiento).²

Aunque la relación entre cine y literatura ha sido analizada profusamente por la crítica (Aragay, Elliott, Naremore, Stam/Raengo),³ cabe señalar que Linda Cahir en

¹ En “Reckless Driving: Speed, Mobility, and Transgression in the Spanish “Rock” ‘n’ “Road” Novel”, Jorge Pérez señala la influencia de Jack Kerouac y su novela *On the road* en la narración de Loriga. Asimismo Adelaida Caro Martín considera a *Caídos* “como heredera y adaptación literaria del género cinematográfico de la *road-movie*” (272).

² Se establece por tanto una relación entre sujeto, objeto y verdad. Véase “Sujeto-objeto” en *Compendio de epistemología*, ed. Jacobo Muñoz y Julián Velarde, 545-50.

³ Véase: Mirela Aragay, ed., *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship* (New York: Rodopi, 2005); Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate* (Cambridge: Cambridge UP, 2003); James

Literature into Film: Theory and Practical Approaches (2006) defiende la independencia de ambos productos culturales cuando afirma que la obra cinematográfica emerge como un nuevo producto cultural y no como una versión cercana del original texto literario:

Through the process of translation a fully new text—a *materially different entity*—is made, one that simultaneously has a strong relationship with its original source, yet is fully independent from it. Simply put: we are able to read and to appreciate the translation without reading the original source. (14)

En el caso de la novela y la película de Loriga, la emergencia de este nuevo producto apuntado por Cahir se produce en el cambio operado en la focalización epistemológica. En *Caídos*, el hermano menor ejerce de narrador de los hechos, siendo en todo momento un mero observador de la realidad producida por el hermano mayor. Es decir, el discurso en primera persona del hermano menor tiene como objeto de conocimiento tanto a su hermano mayor como las acciones de éste. En consecuencia, la novela se centra en los razonamientos del hermano menor y en sus esfuerzos para penetrar y conocer la verdad de lo sucedido con su hermano mayor dentro de la sociedad del espectáculo, verdad manipulada constantemente por los medios de comunicación—especialmente la televisión. Por su parte, *La pistola* se focaliza en el personaje del hermano mayor y su desorientación dentro de lo que Anthony Giddens en *Consecuencias de la modernidad* (1990) ha denominado ampliamente modernidad.⁴ En la película, el papel del hermano menor pasa a un segundo plano (hasta casi desaparecer) en tanto que el personaje del hermano mayor y sus problemáticas acciones dentro la sociedad ocupan la posición principal.⁵ En unas circunstancias en que todos los acontecimientos sociales escapan a su control, el hermano mayor desea tanto conocerse a sí mismo como situarse en su entorno. Si bien la sociedad de consumo deja pocas opciones de conocimiento al hermano mayor, a medida que la cinta avanza el espectador se da cuenta del progreso del protagonista en varios aspectos: en el conocimiento de la naturaleza; en el conocimiento de la sociedad; y, por último, en el conocimiento de sus posibilidades autónomas como individuo. Ante estos dos diferentes móviles cognitivos (uno orientado hacia el objeto del conocimiento y el otro centrado en el sujeto del

Naremore, ed., *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers UP, 2000); Robert Stam y Alessandra Raengo, *A Companion to Literature and Film* (Malden: Blackwell Publishing, 2004).

⁴ También conocida como sociedad de la información, sociedad de consumo, posmodernidad y poscapitalismo, entre otros nombres.

⁵ La función de narrador del hermano menor no resulta evidente en la película, aunque la escena de éste con la chica al inicio de la cinta en el restaurante de comida rápida podría de una manera vaga sugerirlo.

conocimiento), *Caídos* y *La pistola* resultan dos manifestaciones culturales semejantes sólo en apariencia, como se demostrará a continuación.⁶

***Caídos del cielo* o el hermano mayor como objeto de conocimiento**

En *Caídos* el hermano menor posee una motivación explícita para tomar a su hermano mayor y sus acciones como objeto del conocimiento: la necesidad de distinguir fehacientemente dos nociones relacionadas—ya que ambas poseen una referencia a la verdad—pero intrínsecamente diferentes: el conocimiento en sí mismo (epistemología) y la opinión (doxología).⁷ Además, como consecuencia colateral de su conocimiento, es decir como resultado de sus permanentes esfuerzos por diferenciar el verdadero conocimiento de la opinión en relación a las razones de su hermano mayor para cometer los asesinatos, el hermano menor—narrador y protagonista de la novela—lleva a cabo una dura crítica de la sociedad de la información. Dichos conceptos de conocimiento y opinión son caracterizados por Platón en los libros V-VII de la *República* (478), en primer lugar por su relación con el concepto de verdad (479 y ss.) y posteriormente porque únicamente el conocimiento requiere un razonamiento explicativo (531 e y 534 b).

Ya desde las primeras líneas de la novela el hermano menor expone que el eje de su discurso será la diferenciación entre verdad y mentira: “La pistola no era suya. Eso se dijo, pero no era cierto. La pistola era de él. Se dijeron muchas tonterías, da igual, era de él. Seguro” (11).⁸ A partir de esta aseveración inaugural de la novela, el lector percibe cómo los acontecimientos que le ocurren al hermano mayor aparecen manipulados continuamente por las imágenes y los comentarios aparecidos en la televisión. De esta manera, la novela denuncia una situación en la que un medio de comunicación de masas define la verdad sobre la existencia del sujeto, en este caso el hermano mayor, dando forma al conocimiento sobre los individuos dentro de la sociedad contemporánea. En este sentido, *Caídos* se alinea con las teorías de Guy Debord que apuntan hacia el peligro

⁶ Kathryn Everly aprecia asimismo la diferencia entre ambas narraciones, pero para ella “[t]he contrast between the novel *Caídos del cielo* and the film *La pistola de mi hermano* stems from the relationship the reader/viewer establishes with the text” (“Television” 173).

⁷ Se puede considerar la opinión como un estado intermedio entre la ignorancia y la episteme que puede ser absolutamente conocida. Véase “Opinión” en *Compendio de epistemología*, 433.

Platón establece claramente la diferencia entre opinión y conocimiento cuando escribe:

—¿Lo mismo, acaso, que conoce el saber? ¿Y serán la misma cosa la conocible y lo opinable? ¿O es imposible que lo sean?

—Imposible—dijo—, según lo anteriormente convenido, puesto que cada potencia está por naturaleza para una cosa y ambos, saber y opinión, son potencias, pero distintas, como decíamos, una de otra; por lo cual no cabe que lo conocible y lo opinable sean lo mismo. (478 a-b)

⁸ El hermano menor defiende una teoría monista de la verdad, es decir se adhiere a una unicidad de la verdad, haciéndola coincidir con la autenticidad.

que supone la sociedad del espectáculo tanto en la cancelación del conocimiento como en la configuración de una sociedad basada en las opiniones. Para Debord, “[u]n aspecto de la desaparición de todo conocimiento histórico objetivo se manifiesta en el hecho de que cualquier reputación personal se ha vuelto maleable y rectificable a discreción por quienes controlan toda la información” (*Comentarios* 30), de manera que la información recibida y la difundida por los medios difiere del conocimiento histórico, al ser dicho conocimiento manipulado por éstos con fines espectaculares. Consciente de esta discrepancia, el hermano menor continuamente trata de desenmascarar el manejo perverso que realiza la televisión con la información, catapultado a través de las ondas como conocimiento verdadero cuando en realidad no pasa de ser una opinión: “Lo que me jodió es que los de la televisión dijeran que era marica sin conocerle de nada. Y todo por algo que ella dijo, sin querer. Los de la televisión se creen que como no matan a nadie ya son la hostia, pero andan muy equivocados. Yo te juro que no he visto a nadie más mezquino que esos tíos” (14). A través de la narración del hermano menor, son continuas las referencias a la falsedad de los documentos presentados en los medios de comunicación acerca de su hermano—que la pistola era suya, 11; que era marica, 14; que era asocial, 30; confusión de los motivos para el asesinato, 53; testimonios falsos, 54; que estaba muerto, 60; maquillaje y ropa para la presentación en televisión, 71 y ss.; que era ladrón 79, entre otros muchos. Sin embargo no es solamente la televisión la única que opina de forma inexacta sobre los individuos, también lo hace la gente en general—falta de conocimiento, 20; diferencia entre buena y mala gente, 30; falsos testimonios, 54—y la policía en particular—culpabilidad de la madre, 20; sin derecho a la presunción de inocencia, 26—, ya que “[d]esde que ellos [los que gobiernan lo espectacular] controlan el mecanismo que rige la única verificación social que goza de un reconocimiento pleno y universal, ellos dicen lo que quieren” (Debord, *Comentarios* 31).

Se hace evidente, entonces, que en *Caídos* los medios de comunicación de masas se relacionan con la verdad a través de la opinión y de la imagen, dejando fuera el razonamiento dialéctico reclamado por Platón para el conocimiento, puesto que:

cuando uno se vale de la dialéctica para intentar dirigirse, con ayuda de la razón y sin intervención de ningún sentido, hacia lo que es cada cosa en sí y cuando no desiste hasta alcanzar, con el solo auxilio de la inteligencia, lo que es el bien en sí, entonces llega ya al término mismo de la inteligible del mismo modo que aquél llegó entonces al de lo visible. (*República* 532 a)

A lo largo de toda la narración, el hermano menor es permanentemente consciente de la ausencia de exactitud en los medios de comunicación y, aunque solamente puede contar los hechos de manera indirecta—ya que él no fue testigo presencial de los asesinatos de su hermano mayor—, se esfuerza en todo momento por contrastar las opiniones

difundidas por la televisión con su conocimiento de las mismas y de esta manera propiciar la dialéctica como único principio gnoseológico:

Al muerto no le conoce uno de nada, pero al asesino sí. No digo que esté bien, no quiero que nadie se confunda, sólo digo que cada pistola tiene dos lados y a cada lado hay una persona y que si se explica bien la historia, no como la contaron en televisión, la canción suena de otra forma. (53)

A través de este sistema de conocimiento, el dialéctico, el hermano menor desea presentar los asesinatos cometidos por su hermano mayor como hechos complejos, dinámicos y conflictivos. Es decir, frente a la opinión única que promueve la sociedad del espectáculo, él da entrada en su relato a diferentes perspectivas, de cuya interrelación el lector tendrá que concluir su verdad personal en relación con los actos de su hermano mayor. En abierta polémica a lo difundido por la televisión, el hermano menor pone en marcha la narración—como narrador de la novela—, ocupándose de cuestionar las opiniones aparecidas en la pequeña pantalla a través de las aserciones de la chica, la policía, su madre y las suyas propias. Cabe afirmar entonces que aunque es incuestionable el poder que posee la televisión para conformar la realidad en las culturas contemporáneas a través de la hiperrealidad y el simulacro (Baudrillard y Bourdieu),⁹ la novela de Loriga desafía en todo momento la ecuación realidad televisada igual a verdad.¹⁰ De tal manera es ilustrativo el incidente de la fotografía tomada por la abuela de los chicos, la cual había sido trucada para aparecer en televisión: “Sacaron su foto en la televisión. Era una foto en la que estábamos los dos juntos. La hizo mi abuela ... En

⁹ Es necesario diferenciar estos dos conceptos, establecidos por Baudrillard y utilizados posteriormente por Bourdieu. El simulacro es una imagen, una representación, una copia. El simulacro supone una función de segundo orden con respecto a la realidad y por tal motivo es una metáfora/símbolo de la misma. Por su parte, en *Simulacra and Simulation* (1994) Jean Baudrillard propone una definición para hiperreal: “It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor does it survive it. It is nevertheless the map that precedes the territory” (1). En este sentido, lo hiperreal implica una superación de lo real, en donde lo real no está simplemente dado sino que está artificialmente construido. En consecuencia, la hiperrealidad es superior y está más allá de la realidad, pues ésta aparece artificialmente construida y retocada. Por tanto, el simulacro posee una base real mientras la hiperrealidad puede ser totalmente inventada.

¹⁰ Como ha señalado Kathryn Everly en su análisis de *Caidos*: “Loriga jumps from the younger brother’s favorable opinion of the gunman, to television hype, to the quirky yet tender relationship that develops between the assassin and the girl. Reality is filtered through opinion and point of view culminating in the conclusion that the only reality is the one created and accepted by the social machine of television” (“Beauty”, 146). En este sentido, la televisión crea una realidad que no tiene en cuenta el concepto de verdad “because it is the simulacrum ... that allows a reality around the events to be constructed and preserved” (“Beauty”, 147). Sin embargo, Everly se olvida de los continuos y desesperados intentos del hermano menor para contrarrestar los efectos de lo difundido en televisión sobre su hermano. La narración del hermano menor, es decir la novela, es una prueba de ello.

la televisión no salía yo. Sólo salía él. Me habían sacado de la foto” (127). Es decir, la televisión recurre a la eliminación de personas de las fotografías para reforzar la opinión espectacular que los medios de comunicación habían creado del hermano mayor, aunque el narrador tiene la oportunidad de denunciar el hecho a través de su narración y de esta manera cuestionar la verdad televisiva. Por lo tanto, el hermano menor intenta en todo momento desmontar el relato mediático que censura metódicamente los aspectos históricos y sociales sobre los que se basa la dialéctica en su búsqueda de la verdad. En este sentido, la censura supone un acto de violencia simbólica ejercida por la televisión para producir hechos espectaculares dentro de una sociedad regida por el mercado. Con su narración, el hermano menor desafía la episteme televisiva al tiempo que construye un espacio comunicativo en el que existen múltiples ambivalencias y contradicciones, con la aportación de elementos para el conocimiento de la realidad que no se corresponden con la sistemática deformación informativa.

***La pistola de mi hermano* o el hermano mayor como sujeto del conocimiento**

La pistola de mi hermano se estrenó solamente dos años después de la publicación del texto escrito, aunque la variación en su focalización epistémica la presenta como un artefacto artístico nuevo.¹¹ Paralelamente al trasvase de palabras a imágenes, el conocimiento se ha desplazado desde la búsqueda de la verdad dentro de los parámetros de la cultura de masas hasta la necesidad de averiguar el papel ‘del’ individuo dentro de la sociedad de consumo. Para efectuar este recambio de la episteme, *La pistola* desplaza su objetivo hacia las acciones del chico, pasando el hermano a ser un personaje secundario,¹² por lo tanto, en el film las actividades del chico se presentan de manera directa sin la intermediación de un narrador, el hermano menor en la novela. A lo largo de la cinta, el chico se presenta como un individuo desorientado y desubicado, que sufre una inadaptación entre ser y medio, la cual le conducirá inevitablemente hacia su trágico final: la muerte en la playa. La muerte del chico representa ella misma una metáfora de la modernidad, del industrialismo y de la superabundancia, ya que la policía le dispara desde un helicóptero con un rifle para matar elefantes. Cabe mencionar que el chico es únicamente uno de los personajes ‘en busca de conocimiento’ que aparece en la cinta, tanto que podría afirmarse que, a lo largo de los noventa y dos minutos de duración de la misma, no aparece ningún personaje centrado dentro de su correspondiente contexto

¹¹ Como se mencionó anteriormente, Cahir mantiene que la “traducción” de un texto literario y no su “adaptación” crea un producto totalmente nuevo. La nueva entidad es un artefacto artístico autónomo que puede ser considerado sin relación con el original. Sin embargo, ya por el simple hecho de ser posterior cronológicamente y aunque no se posea un conocimiento exhaustivo del original, el espectador internalizará el nuevo producto de una forma diferente.

¹² En los títulos de identificación entre personajes y actores, estos son los nombres con los que se reconoce en la película a los dos hermanos. Por lo tanto, a partir de ahora me referiré al hermano mayor como ‘chico’ y al hermano menor simplemente como ‘hermano’.

de desarrollo. En consecuencia, la muerte del chico en la película representa la desaparición de toda una serie de individuos desanclados—es decir, ignorantes—en sus formas de relacionarse con y dentro de una sociedad dominada por el consumo.

Entre las características de la sociedad del consumo se encuentra el acceso a una amplia serie de mercancías, bienes y experiencias que el consumidor está obligado tanto a consumir como a poseer y desear. Dentro de ella, la unidad signo-mercancía se rompe al producirse la autonomía del signo a través de su manipulación por los medios de comunicación y por la publicidad, produciéndose una saturación de signos vacíos de significado, que pueden llegar a formar nuevas unidades asociativas. Es decir, la sociedad de consumo conlleva la pérdida de referencialidad entre signo y mercancía, debido a la superproducción de signos, imágenes y simulacros que han desestabilizado la noción original para la que las mercancías fueron creadas, produciendo una pérdida de significado estable así como una estetificación de la realidad.¹³ Por estos motivos, en *The McDonaldisation Thesis* (1998), George Ritzer se pregunta cómo los individuos pueden llegar a desarrollar plenamente su existencia en una sociedad controlada por el consumo. Ritzer parte de la tesis de Max Weber sobre el proceso de racionalización y de desmitificación del mundo para, a continuación, exponer sus teorías sobre la producción industrial y el acceso a los bienes de consumo, que conducen a nuevas formas de alienación del individuo, derivadas en la actualidad del exceso de consumo. Como señala Ritzer, los personajes de *La pistola* desarrollan su existencia dentro de los parámetros de la sociedad de la superabundancia que desemboca en la escisión entre individuo y medio, dejando al individuo sin referencialidad desasistido para su conocimiento.¹⁴

Llegados a este punto es preciso analizar el espacio tanto urbano como rural en el que se van a desarrollar las acciones de todos estos personajes inadaptados en busca de conocimiento. Es esencialmente en los espacios industrializados tanto de la ciudad como del campo donde Loriga va a situar a los individuos incapaces de desarrollarse ontológicamente. Anterior a los rótulos de presentación, *La pistola* se inicia *in media res* con el hermano sentado en un restaurante de comida rápida con ruido ambiental. En dicha escena, en cámara fija en el hermano, se mantiene un diálogo entre éste y una voz en off—el público posteriormente puede concluir que se trata de la chica del coche—a través del cual el espectador llega a conocer que el chico ha muerto y que el hermano ha

¹³ En *No Logo* (2000), Naomi Klein investiga la ruptura entre signo/marca y mercancía. Para Klein, las grandes marcas han “intentado liberarse del mundo corpóreo de los bienes de consumo” (55), llegando a ser no un producto “sino un estilo de vida, una actitud, un conjunto de valores, una apariencia personal y una idea” (57).

¹⁴ Como apunté anteriormente, vivir una existencia escasamente armoniosa dentro de la sociedad de consumo, no es únicamente una característica exclusiva del chico, sino que es compartida asimismo por otros personajes de la película—la chica del coche, la chica de la feria, el propio comisario de policía, y la madre, entre otros—, todos ellos personajes sin salida y por ende sin nombre. Solamente dos personajes parecen vivir en armonía con el medio, alejados de la modernidad y del consumo: Juanito y Alicia, razón por la cual son los dos únicos personajes merecedores de tener un nombre propio diferenciador.

soñado con él.¹⁵ A continuación la presentación de los rótulos de cabecera se realiza con una serie de no-lugares¹⁶ —pasillos desiertos con asientos desocupados, almacenes portuarios, estaciones de trenes, contenedores, grúas de puerto, rótulos de autopistas por el revés, anuncios luminosos, fotografías de barcos etc.—faltos de significación. Todos ellos comparten la característica de ser lugares/espacios de la sociedad industrial donde los individuos se encuentran desprovistos de toda marca de identificación que les conduzca al conocimiento o lugares/espacios donde los mismos individuos pueden ser considerados una mercancía más. La mayoría de estos no-lugares tienen en común el ser tanto vías de comunicación y de transporte como de almacenamiento de mercancías. En consecuencia el marco espacial de la película es el industrialismo que “presupone la organización social regularizada de la producción que coordina la actividad humana, las máquinas y las entradas y salidas de materias primas y productos” (Giddens 61). Cabe mencionar que aunque los exteriores de la película están rodados en Madrid, Alcalá de Henares, Villarrubia de Santiago (Toledo), Los Barrios, Tarifa y San Roque (Cádiz), los paisajes de la ciudad que se muestran son únicamente los de una urbe industrial, con contenedores, trenes y grúas, mientras los dos hermanos caminan por las vías del tren, símbolo de su transportabilidad como una mercancía más. Asimismo, la ambientación rural de la película durante la huida en coche se realiza en un paisaje contaminado visualmente por molinetes de energía eólica. Solamente se produce armonía entre individuo y espacio—en este caso un trigal—cuando el chico y la chica hacen el amor en medio del campo, es decir a través del conocimiento íntimo del otro.

Sin embargo, a medida que avanza la película, los no-lugares de los rótulos de presentación se van identificando con lugares/espacios donde se desarrolla la inadaptación social del protagonista, si bien caracterizados como espacios de desanclaje de la sociedad industrial. En terminología de Giddens el desanclaje de la modernidad se distingue por “el «despegar» las relaciones sociales de sus contextos locales de interacción y reestructurarlas en indefinidos intervalos espacio-temporales” (32). En este sentido, los no-lugares de los rótulos se relacionan con los dos tipos básicos de mecanismos de desanclaje sobre los que se basan las instituciones sociales modernas, es decir, “los sistemas expertos” y “las señales simbólicas”. En la evolución de una sociedad premoderna a una moderna así como en la diferenciación de ésta última se produce el desanclaje del individuo basado en la fiabilidad tanto de los profesionales y

¹⁵ Como se mencionó con anterioridad, esta escena sugiere que toda la película es una conversación que mantienen estos dos personajes en su indagación para encontrar la razón de la muerte del chico. Sin embargo, no vuelve a haber ninguna indicación de que este diálogo continúe después de los títulos de cabecera, por lo que la escena posee una significación ambigua, pudiendo tratarse de una prolepsis o flash-forward. Se puede concluir que es un punto de unión entre las formas narrativas de la novela y la película, aunque la vinculación resulte tenue. En el sueño del hermano, el chico todavía está vivo, aunque encerrado en la cárcel.

¹⁶ Se utiliza el concepto ‘no-lugar’ siguiendo la definición de Marc Augé como un “space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity” (77-78).

su manera de estructurar la sociedad (“sistemas de expertos”) como en las diversas formas de intercambio, entre ellas el dinero (“señales simbólicas”) (Giddens 33 y ss.).

Al “sistema de expertos” pertenecen los “logros técnicos o de experiencia profesional que organizan grandes áreas del entorno material y social en el que vivimos” (Giddens 37). Dicho esto, el primer no-lugar de *La pistola*—el pasillo del instituto donde estudian los hermanos—se identifica inequívocamente con uno de los “sistemas de expertos” más básicos: los expertos en educación. Al iniciarse la película uno de los asientos del pasillo, vislumbreado vacío en los rótulos, está ocupado por el chico antes de ser recibido por el director del instituto, que le notifica su posible expulsión del centro debido a su carácter antisocial. Impasible ante el discurso del experto, el chico contesta que tiene que ir a nadar. Su modo de liberarse del sistema de expertos es nadando ya que dentro del agua se aísla totalmente de los ruidos del mundo exterior, transmitido en la película por una imagen sin sonido. Consciente de su inadaptación a las estructuras establecidas por los “sistemas expertos”, el chico decide elegir y envolverse en un medio natural que le proporciona condiciones espacio/temporales más propicias para su propio conocimiento como individuo.

De la misma manera, la inadaptación del chico se hace evidente en una sala de juegos, donde los “sistemas expertos” han reglamentado el ocio para la juventud. Mientras el hermano habla de cosas supuestamente normales y se divierte, el chico fuma debajo de un cartel de “Prohibido fumar” y parece estar fuera de este mundo: no come, no juega, no baila, no habla. La fiabilidad del chico en el “sistema de expertos” de la modernidad resulta prácticamente inexistente y cabría afirmar que carece de la seguridad ontológica para confiar en su círculo de amigos, medio social y entorno material de desarrollo y conocimiento.¹⁷ Como consecuencia, el último encuentro del chico con un “sistema de expertos” será con la policía y el resultado de este encuentro será su aniquilamiento y desaparición.

En cuanto al mecanismo de desanclaje en las sociedades modernas de las “señales simbólicas”, Giddens se refiere a los “medios que pueden ser pasados de unos a otros sin consideración por las características de los individuos o grupos que los manejan en una particular coyuntura” (33). Giddens estudia el dinero como una de las señales simbólicas fundamentales dentro del periodo moderno en el desarrollo de los mercados capitalistas. Dicha “señal simbólica” es fundamental en *La pistola* pues la transacción de pagar/no pagar un bien de consumo representa la causa directa de una muerte (del guardia de seguridad) y la indirecta de dos muertes más (del trabajador de la gasolinera y del chico). El fallo de la señal se produce de la siguiente manera: después de pasar la tarde en la sala de juegos, el chico decide ir a un supermercado; el chico compra

¹⁷ Para Giddens el concepto de fiabilidad supone uno de los pilares de la modernidad, aunque “la fiabilidad no se confiere a individuos sino a capacidades abstractas” (36). Para Giddens la fiabilidad se define “como confianza en una persona o sistema, por lo que respecta a un conjunto dado de resultados o acontecimientos, expresando en esta confianza cierta fe en la probidad o el amor de otra persona o en la corrección de principios abstractos (conocimientos técnicos)” (42-43).

y paga un comic; el guardia de seguridad desconfía del joven y le pide el ticket de compra; él no lo tiene; el chico saca una pistola que había sido de su padre y dispara al guardia en la cara, matándole. En este caso, la “señal simbólica” no ha funcionado, la fiabilidad en la institución moderna del dinero demuestra estar en crisis y de ahí la necesidad del guardia de seguridad en un gran centro comercial y, por lo tanto, la derivación hacia un desenlace trágico.

Una vez que el chico se presenta como un individuo desanclado tanto en las relaciones simbólicas como en las relaciones con los expertos, sin una referencialidad para su conocimiento como individuo, se inicia la “road movie”, con otro personaje inadecuado dentro de la sociedad de consumo, la chica, la cual acaba de salir del hospital donde fue ingresada por intento de suicidio. Ella ya ha roto su pacto de fiabilidad ontológica con la modernidad y ahora puede ser en extremo cínica y vivir en el presente sin ligaduras con el pasado o hacia el futuro. La chica confiesa admirar a una serie de personalidades, entre otros los que se encuentran Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Marilyn, Kurt Cobain y Urtain, considerado “un boxeador que se tiró por la ventana”, todos ellos muertos de manera misteriosa o suicidados.¹⁸

En su huida, la pareja formada por la chica y el chico conocen a una serie de personajes desanclados de la modernidad y en busca de conocimiento como ellos mismos.¹⁹ Para descansar del viaje la pareja elige un motel de carretera donde se desarrolla una de las escenas más importantes de la película en relación con el conocimiento de ambos jóvenes. Cuando el chico finalmente le pregunta a la chica por las vendas que tiene en las muñecas, ella responde preguntando a su vez si la culpa de todo no la tendrá la TV y le interroga sobre si ha leído la *Biblia*, estableciendo una correlación de verdad/mentira entre lo difundido por la TV y la doctrina difundida por la *Biblia*. Al responderle el chico que no la ha leído, ella recita: “Estallará una y otra vez en añicos la tierra”.²⁰ Esta sentencia no corresponde propiamente a la *Biblia* sino al *Libro hebreo de Henoc*, uno de los libros apócrifos de la misma, poniéndose de manifiesto, por un lado, que el adoctrinamiento al que nos somete la TV puede ser tan apócrifo o no reconocido científicamente como la frase citada; y por otro, que en la modernidad, la TV se apropia del espacio que en la época premoderna los individuos dedicaban a las creencias religiosas, las cuales conferían tanto fiabilidad como una interpretación de la

¹⁸ Estas mismas celebridades del mundo artístico o deportivo se encuentran en la novela: Jimmy Hendrix (27), Jim Morrison (27), Marilyn Monroe (36), Kurt Cobain (27) y José Manuel Urtain (49).

¹⁹ La primera parada la realizan en un restaurante de carretera llamado “Las Vegas”. La simbología de este nombre asociado con la capital del mundo del entretenimiento, del juego y de las compras, es decir con el consumo desenfrenado resulta fácilmente reconocible.

²⁰ El fragmento hace referencia a una cita de Isaías por Henoc. El apartado completo dice así: “En aquella hora la mano derecha del Omnipresente estaba llorando. Fluján y salían cinco ríos de lágrimas de los cinco dedos y, cayendo al gran mar, hacían estremecerse al mundo entero, según se dice: «Estallará una y otra vez en añicos la tierra, se desmoronará una y otra vez la tierra, temblará una y otra vez la tierra, se tambaleará una y otra vez la tierra cual borracho y cabeceará como una choza» (Is 24, 19.20), cinco veces que corresponden a los cinco dedos de la mano derecha” (Díez Macho 282)

vida humana y de la naturaleza (Giddens). Toda la escena del motel se desarrolla presidida por la TV/nueva religión moderna de los jóvenes y con ella al fondo—presidiendo la escena, aunque la imagen difundida no sea apreciable—los dos protagonistas establecen un diálogo de conocimiento mutuo: hablan sobre la pérdida de la virginidad; la chica confiesa sus miedos; y por último, la pareja decide hacer el amor sin conseguirlo. En un acto para desfogar su frustración, el chico destroza la televisión con un taburete, es decir rompe con la palabra sagrada de la modernidad que queda hecha añicos en el suelo, como en la profecía de Isaías—citada por Henoc—quedará la tierra. Esa misma noche, el chico y la chica visitan una feria y conocen a otra chica desanclada, único componente del grupo musical ‘Los muertos’, que les pasa éxtasis.²¹

A la mañana siguiente después de conseguir hacer el amor en el trigal, se encuentran con Juanito, personaje premoderno sin participación en el mundo industrializado y consumista de la pareja. Juanito es un argentino exiliado, vegetariano que trabaja en el matadero local, que vive en una casa diminuta construida con sus propias manos. Este extraño personaje representa todas las cualidades de una sociedad preindustrial opuesta a la sociedad de consumo: posee unas sólidas relaciones de parentesco (aunque pueden resultar extrañas para el espectador); vive de un trabajo manual, casi artesanal (sus cuchillos); y produce o intenta producir lo que come (huerto).²² Al contrario que los demás personajes, Juanito no es un inadaptado, es un ser lúcido que vive a contracorriente y enuncia/anuncia la problemática de la sociedad contemporánea, los miedos del ser humano, cuando afirma que “el miedo te impide hacer las cosas que más querés. Si empezás con el miedo adentro, no te lo saca nadie. Sé lo que digo y eso es igual para los cerdos que para los hombres. El miedo aunque no lo veas y aunque no lo vean lo llevás adentro”. A partir de esta escena, es decir a partir de la enunciación de la problemática sobre el temor del individuo dentro de la sociedad de consumo, temor que le impide al individuo tanto desarrollase armónicamente como conocerse a sí mismo, la película se apresura hacia su final. Después de una breve parada en una gasolinera donde el chico comete su segundo asesinato, la chica se baja del automóvil entre molinetes de energía cólica—muestra de que ella pertenece de alguna manera a la sociedad de consumo—mientras el chico se aleja hacia la playa. Allí,

²¹ Durante la escena de la feria se oye como música de fondo la canción “Muertos o algo mejor” de Christina y Los Subterráneos. Christina Rosenvinge era la mujer de Ray Loriga y la encargada de la banda sonora de la película. Las canciones interpretadas por ella se recogen en un CD titulado *Cerrado*. La letra de la canción dice así: “Solo quiero estar un ratito sentada en el porche / mirando como poquito a poco se tuerce la noche / voy a tocarte otra vez esta canción / antes que estemos los dos muertos o algo mejor. / Ven y vamos a dar una vuelta en mi coche nuevo / pasaremos nuestras sonrisas por todo el pueblo / repartiremos confeti en la estación / antes que estemos los dos muertos o algo mejor. / No le des de comer al perro flaquito / que yo se que se quiere quedar para siempre contigo. / Este idiota se piensa que puede llamarme muñeca / soy capaz de jugar al pin-pon en su cabeza hueca / voy a subirme a la noria a decir adiós / antes que estemos los dos muertos o algo mejor”.

²² Según Alicia, Juanito no tiene suerte con el huerto. Sin embargo éste afirma que “el hombre es lo que intenta, no lo que consigue”.

junto al agua y rodeado de elementos de la sociedad de consumo—que la película muestra con rápidas imágenes superpuestas: almacenes, grúas, contenedores, elementos de reciclaje, etc.—, el chico decide liberarse totalmente del miedo denunciado por Juanito para no considerarse por más tiempo como una mercancía más que se puede almacenar, transportar y distribuir. Este miedo consiste para él en la aceptación de su ausencia de fiabilidad tanto en los “sistemas expertos” (director del instituto, policía de seguridad, TV, trabajador de la gasolinera) como en las “señales simbólicas” (dinero). Dicha ausencia de fiabilidad le ha mantenido viviendo como un inadaptado en una sociedad de consumo a la que no pertenece y en la que solamente encontraba placer en el silencio total mientras nadaba sumergido en el agua. De esta manera se deja matar por uno de los “sistemas expertos” en lo que se puede considerar un suicidio, puesto que se acerca al mar de manera temeraria, sabiendo que la policía le va a disparar desde un helicóptero.

A lo largo de la película, la sociedad del consumo alienadora del individuo se hace evidente a través de las tres funciones básicas de la misma: la producción, la distribución y el consumo. La producción se manifiesta en las numerosas imágenes de fábricas humeantes, molinetes eólicos, paisajes industriales y lugares de almacenaje de la sobreabundancia de mercancías, ya que estos no-lugares aparecen casi en todas las escenas exteriores de la película, con la excepción de las escenas con Juanito y Alicia; en segundo lugar, la distribución aparece representada en las imágenes que hacen referencia al transporte de mercancías: barcos, trenes, camiones cisterna, autopistas, estaciones, entre otros; finalmente, el consumo se aprecia por la sobreabundancia de alimentos en el film, principalmente en dos momentos: primeramente en la casa familiar donde la nevera aparece rebosante de comida que el hermano desparrama encima de la mesa; a continuación en el supermercado donde la cámara se pasea por las estanterías del mismo para mostrar al espectador bienes consumibles de todo tipo: pollo, detergentes, congelados, etc. Dentro de esta sociedad entendida como mercado, el individuo también se ha convertido en un bien, el cual es necesario proteger, y de esta manera la madre confiesa que cuando nació el chico puso en la puerta cerradura y que la reforzó con puntos fuertes, mientras que con anterioridad al nacimiento dejaba con regularidad la puerta de casa abierta. La consideración del individuo como un bien de consumo, y por lo tanto reemplazable dentro de la sociedad del mercado, se observa en la última escena, pues mientras el chico es capturado y muerto en la playa, en los chiringuitos próximos con el Peñón de Gibraltar al fondo—único paisaje reconocible de la película, paraíso fiscal de los mercados internacionales—, la gente toma el aperitivo sin percatarse del incidente.

Conclusión

A la vista del análisis de las dos producciones narrativas de Ray Loriga, se puede afirmar que *La pistola de mi hermano* resulta epistemológicamente una producción cultural

distinta a *Caídos del cielo* ya que además de la ‘traducción’ de palabras en imágenes, el conocimiento de la verdad dentro de la cultura de masas (*Caídos*) se ha transformado en la imposibilidad del conocimiento del propio individuo dentro de la sociedad de consumo (*Pistola*). *La pistola* se presenta, por tanto, como una entidad cultural independiente, factible de ser analizada sin relación con el original narrativo (Cahir). Mientras en *Caídos del cielo* el hermano menor lucha por diferenciar entre conocimiento y opinión (Platón) en relación con la muerte de su hermano mayor en la manipulación ejercida por los medios de comunicación (principalmente la televisión) dentro de la sociedad del espectáculo (Debord), en *La pistola de mi hermano* es el propio chico el que lucha por conocer su papel como individuo desanclado dentro de la sociedad de consumo (Giddens). En *Caídos*, el hermano menor consigue escribir su versión de los hechos, siendo la propia novela escrita en primera persona la demostración del conocimiento del objeto. Dentro del mundo regido por el consumo de *La pistola*, el chico como sujeto del conocimiento alcanza su objetivo de varias maneras: conocimiento de la naturaleza, fuera de la ambiente urbano industrial; conocimiento de otro ser humano con una problemática semejante a la suya propia (la chica); y, por último, conocimiento emancipativo ya que consigue apartarse de la sociedad de consumo.

OBRAS CITADAS

- Aragay, Mirela, ed. *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. New York: Rodopi, 2005. Print.
- Augé, Marc. *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London and New York: Verso, 1995. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. Print.
- Bourdieu, Pierre. *On Television*. New York New Press, 1998. Print.
- Cahir, Linda Costanzo. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson: McFarland and Company, 2006. Print.
- Caro Martín, Adelaida. “Acerca de la internacionalidad de *La pistola de mi hermano* (1997) de Ray Loriga y su modelo literario *Caídos del cielo*”. *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Ed. Burkhard Pohl y Jörg Türschmann. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007. 269-81. Print.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. S/l: Archivo Situacionista, 1998. Web.
- . *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999. Print.
- Díez Macho, Alejandro. *Apócrifos del Antiguo Testamento*. 4 vols. Madrid: Cristiandad, 1984. Vol. IV. Print.
- Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.

- Everly, Katryn. "Beauty and Death as Simulacra in Ray Loriga's *Caídos del cielo* and *El hombre que inventó Manhattan*". *Novels of the Contemporary Extreme*. Ed. Alain-Philippe Durand y Naomi Mandel. London & New York: Continuum, 2006. 143-52. Print.
- . "Television and the Power of Image in *Caídos del cielo* and *La pistola de mi hermano* by Ray Loriga". Henseler y Pope 170-83. Print.
- Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrurtu, 2000. Print.
- Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. Print.
- Henseler, Christine y Randolph D. Pope, eds. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. Print.
- Klein, Naomi. *No logo. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2007. Print.
- Loriga, Ray. *Caídos del cielo*. 4ª ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1995. Print.
- Loriga, Ray, dir. *La pistola de mi hermano*. Enrique Cerezo Producciones. 1997. Film.
- Muñoz, Jacobo y Julián Velarde, eds. *Compendio de epistemología*. Madrid: Trotta, 2000. Print.
- Naremore, James, ed. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. Print.
- Pérez, Jorge. "Reckless Driving: Speed, Mobility, and Transgression in the Spanish "Rock" 'n' "Road" Novel". Henseler y Pope 153-69. Print.
- Platón. *República*. Apuntes de *Escolar.com*. Web.
- Ritzer, George. *The McDonalization Thesis. Explorations and Extensions*. London: Sage, 1998. Print.
- Rosenvinge, Christina. "Muertos o algo mejor". De Christina Rosevinge. Flores Raras. Madrid: Warner Music Spain, 1998. CD.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo. *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2004. Print.