

Microsociología del secreto en La vida secreta de las palabras, o Isabel Coixet lee a José Luis Pardo

Microsociology of Secrecy in The Secret Life of Words, or Isabel Coixet reads José Luis Pardo

Francisco Javier Gallego Dueñas

Universidad Nacional de Educación a Distancia, mua2001es@yahoo.es

Historia editorial

Recibido: 05/06/2011
Primera revisión: 09/02/2013
Aceptado: 06/02/2013

Palabras clave

Intimidad
Espacio-Tiempo Social
Burbujas
Geografías Posmodernas

Resumen

La sociología del secreto ha puesto de relieve la capacidad de los secretos para unir a las personas a pesar de que la palabra originalmente signifique "separación". A menudo se muestran los secretos como pecados destructivos que debemos confesar. "La vida secreta de las palabras" (2005), de Isabel Coixet, es una película que muestra cómo los secretos se comparten como intimidad, construyendo una burbuja hecha de palabras. De hecho es el sentido que le da José Luis Pardo. La intimidad no es la soledad, no es el deber de explicitar lo más profundo de nosotros mismos. No es el significado denotativo de las palabras sino la connotación, es lo que las palabras llevan de contrabando entre dos personas: la vida secreta de las palabras. Por último, teniendo en cuenta la poderosa implicación del secreto en el Espacio Tiempo Social, procuraremos esbozar a través de la película algunos elementos útiles para su análisis.

Abstract

Keywords

Intimacy
Social Space-Time
Bubbles
Postmodern Geographies

Sociology of Secrecy points out the ability of secrets to join people regardless the word originally means "separation". Mostly, secrets are shown as destructive faults we should confess. "The Secret Life of Words" (2005) by Isabel Coixet is a movie which depicts how secrets are shared as intimacy, building a bubble made of words. In fact this is the specific sense of intimacy according to José Luis Pardo. It is not loneliness or isolation, is not the duty of expliciting inner information about us. Intimacy is not the denotative meaning of the words, but their connotation, what words "smuggle" between two people: the secret life of words. Finally, keeping in mind the strong implication of secrecy in Social Space-Time, we will try to outline several useful analysis elements through this film.

El poema es inexplicable, excepto por sí mismo (...): más allá del poema no hay sino ruido o silencio, un sinsentido o una significación que las palabras no pueden nombrar

Octavio Paz, Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo (1969, p. 55).

Introducción

Nuestra pretensión con este artículo es indagar en la posibilidad de estudiar sociológicamente el secreto desde el punto de la intimidad. Se trata, por tanto, de una visión "micro" en la que se privilegia el sentido de "unión" más que el de separación, se valora el aspecto positivo del secreto en una relación en lugar de poner el acento en los efectos devastadores como se apreciaba en la magistral *Secretos y Mentiras* de Mike Leigh. Para este propósito Isabel Coixet nos brinda un film repleto de matices, de personajes al límite y de paisajes en el que podemos, quizás como en pocos, apreciar claramente los conceptos sociológicos del secreto y filosóficos de la intimidad.

Gallego Dueñas, Francisco Javier (2013). Microsociología del secreto en La vida secreta de las palabras, o Isabel Coixet lee a José Luis Pardo. *Athenea Digital*, 13(2), 149-168. Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/Gallego>

La película está dedicada a John Berger, el autor de *Modos de mirar* (2000/2007), “por enseñarme nuevas maneras de ver el mundo”, señala la directora al final del film (Coixet et al, 2005), sin embargo, vamos a proponer un análisis basado en otro autor. En esta película Isabel Coixet parece haber leído a José Luis Pardo y consigue ejemplificar con acierto el concepto que el filósofo propone como “intimidad”. Recordemos que para Pardo la “intimidad” se distingue radicalmente de la “privacidad” en el sentido de que la “privacidad” es lo que encerramos en nuestra casa con llave y que puede ser incluso protegido por leyes. La “intimidad”, sin embargo es el saber de las palabras, aquello que se transmite —efectivamente, la intimidad es transmisible—, pero que no se explicita. Sólo cuando pretendemos explicitarla es cuando se echa a perder, se arruina. La intimidad es la ruina —con la pátina, con el aura benjaminiana— de aquellos a los que no todo nos da igual, aquellos cuya animalidad humana tenemos tendencias, debilidades, que transmitimos a aquellos “íntimos”. La intimidad, pues, no es lo que somos en soledad, sino lo que compartimos de manera no explícita. José Luis Pardo se distingue de los que —poniendo como ejemplo a García Morente— piensan en un núcleo inexpresable, duro, agrio, no compartible, como la semilla en una fruta. El exterior de cada ser humano se caracterizaría por ser brillante, con una capa fina, dando paso a lo jugoso, pero lo verdaderamente íntimo es el interior, que germina en soledad diría Ortega.

En este análisis partiremos de un sucinto resumen del argumento, para luego pasar a exponer las principales aportaciones que hacemos a la sociología del secreto (Gallego Dueñas, 2012) centrándonos después en el concepto de intimidad que desarrolla José Luis Pardo (1996/2004). Por último, teniendo en cuenta la poderosa implicación del secreto en el Espacio Tiempo Social, procuraremos esbozar a través de la película algunos elementos útiles para su análisis.

Argumento

El film comienza con una voz en *off* mientras sucede un accidente en una plataforma petrolífera. La voz dice: “Hay muy pocas cosas, silencio y palabras”¹, acompañando a esa idea, durante los créditos iniciales, salen palabras a medida que presentan los actores principales: “pain”, “secret”, etc...

Isabel Coixet nos presenta a Hanna (Sarah Polley), de la que al principio sólo sabemos que tiene deficiencias de audición y trabaja en una fábrica. A menudo está en silencio y desconecta el audífono para aislarse aún más de los demás. Sabemos que es extranjera por su acento. Hanna se entrevista con el gerente de la planta quien la obliga a tomar vacaciones. Vive en un barrio obrero muy impersonal. Su casa no tiene nada identificable, sin decoración. Hanna se lava con un jabón nuevo que tira inmediatamente y coge otro en un ritual de limpieza. Llama por teléfono, pero no habla. A la mañana siguiente se va.

De vacaciones, en un restaurante chino, escucha una conversación de otro cliente hablando de conseguir una enfermera. Ella se ofrece, toma un puesto en la plataforma petrolífera. Allí Hanna conoce a Josef (Tim Robbins), que sufre graves quemaduras por el accidente. Está convaleciente y momentáneamente ciego. Josef utiliza la ironía y el humor para refugiarse y para conectar. Josef no es sólo objeto de los cuidados de Hanna, es sujeto de palabra, y con esa palabra va tejiendo lazos con ella, al principio con ironía y dando poco a poco información sobre él.

Nada más llegar, Hanna, curioseando, toma el teléfono de las pertenencias del enfermo y escucha una voz de mujer en un mensaje de amor. Josef se despierta y quiere orinar y Hanna le lleva la cuña. En la primera conversación Josef le dice: “Ahora que me tiene cogida la polla y estoy meando enfrente de

¹ Pero no es verdad, la película muestra que entre el silencio y las palabras, acompañando a ambas está el ruido.

usted, imagino que podemos llamarnos por nuestros nombres, hasta podemos empezar una nueva vida juntos.” (Coixet et al, 2005).

Pero no utilizarán su verdadero nombre. Josef pregunta: “No sé cómo se llama UD. ¿Cora, por casualidad?”. Ella no dice su nombre, ni siquiera contesta y acepta un nombre falso, que sólo para él es significativo. Josef pregunta de dónde es, si tiene novio o novia, si prefiere el día o la noche. No contesta a sus preguntas. Más tarde habla con el cocinero, Simon, que no para de hablar. También pregunta. Ella cortésmente declina. Sólo habla de una manera muy lacónica con Josef, Simon, el cocinero, el capitán... Para conectar con Josef utiliza el silencio. Ella es sorda pero ella “oye”. Los métodos de socialización en la estrechez de la plataforma son el humor y la comida. Entre Josef y Hanna, el secreto y el sabor de las palabras. Hanna siempre come lo mismo, arroz blanco y pollo, de postre, una manzana. Pero el primer día devora con avidez los restos de comida de Josef en lugar de comer con el resto del personal de la plataforma.

En la siguiente conversación entre Hanna/Cora y Josef bromea algo subido de tono. El cree que es mentira la información que Hanna le da.

Josef

¿Sabes que he soñado contigo un par de veces? Pero, tranquila, no eran eróticos

Hanna

Lástima

(Coixet et al, 2005).

Josef le cuenta un secreto, estuvo a punto de morir ahogado en el mar porque su propio padre lo echó al agua. El otro gran secreto es que se enamoró de la mujer de su mejor amigo, aquel que murió en el accidente. A menudo aparecen escenas a modo de intermedios, como tomas de los pasillos, dos trabajadores, Liam y Scott que se besan, otro más baila, una oca... La complicidad entre Hanna y Josef va en aumento pero deben evacuarlo. Este es el momento en el que Hanna cuenta su gran secreto a Josef. Durante la guerra de Yugoslavia fue secuestrada, torturada y violada por soldados y fuerzas de la ONU en un hotel de Dubrovnik.

El helicóptero se los lleva. Se separan. Josef es curado en el hospital y le quitan la venda de los ojos. Hanna vuelve a su casa y a la fábrica. Cuando Josef abandona el hospital le dan la mochila que Hanna olvidó en la ambulancia lo que permite a Josef llegar hasta ella. Viaja a Copenhague, a la oficina del Consejo Internacional de Rehabilitación para las Víctimas de la Tortura donde habla con Inge Genefke (Julie Christie)². Le confiesa que no había llegado a ver a Hanna. Ella le pregunta si “¿Quiere que le enseñe una foto para ver si es tan bonita como su voz?”. El niega. Inge fue su consejera. De vez en cuando dice que recibe una llamada de Hanna, que no dice nada pero “eso es algo entre ella y yo”. Cuando se entera de que Hanna contó a Josef su secreto, Inge le dice que eso es que confiaba en él

Josef

Pero sé que hay cosas que no dijo

Inge

¿No tuvo ya su ración de horror? (...) ¿No leyó los periódicos durante esos diez años que duró la guerra?

—Creo que quiero pasar el resto de mi vida con ella

² Es un personaje real, se trata de la Directora del Centro.

—¿Ha pensado que ella sólo necesita que la dejen en paz?

—Pero sé que me necesita y yo a ella, lo sé

Le enseña los archivos. Le da una cinta de vídeo.

Inge

Esta es Hanna (...) Si sus sentimientos son verdaderos, ¿Cree que eso le da derecho a verlo sin su consentimiento? ¿Tiene idea de cuantas Hanna hay aquí, (...) cuantísimo odio hay aquí? (...) Los que pueden hablar se avergüenzan de haber sobrevivido (...) Esa vergüenza es más grande que el dolor, puede durar para siempre

El dejó la cinta. En la siguiente escena se ve la salida de la fábrica. Josef sigue a Hanna y la llama. Le devuelve la mochila, intercambian algunas frases

Josef

Han cerrado la plataforma (...) He pensado que tú y yo podríamos ir a algún sitio, juntos, uno de estos días, hoy, ahora mismo. Ven conmigo, Hanna

Hanna

No, yo creo que no va a ser posible (...) Porque si decidiéramos irnos a algún lugar juntos me da miedo que un día... hoy no quizás... quizás... quizás mañana tampoco... pero un día de repente puede que empiece a llorar y llorar y llore tanto que nada ni nadie pueda pararme y que las lágrimas llenen la habitación y que me falte el aire y que te arrastre conmigo y que nos ahogemos los dos.

Entonces él le dice

Aprenderé a nadar

(Coixet et al, 2005).

Con ruido de fondo. Se acercan, Él le toca la cara, se besan lentamente. La escena final es más onírica. En una casa, ella toma agua y vuelve la voz en *off*. “Me he ido hace mucho tiempo. Ahora tiene dos niños, mis hermanos”...

El secreto

La sociología del secreto cobra carta de naturaleza a partir del artículo de Georg Simmel, “El secreto y las sociedades secretas”, hace ya más de cien años (1908/1986). A partir de ese momento los estudios sobre el secreto han abarcado diversos ámbitos, desde la política, (Shils, 1956), la literatura (Kermode, 1979), la jurisprudencia (Scheppelle, 1988), la criptografía (Fabbri, 1995/2001), la antropología (Tefft, 1980), la historia (Vincent, 1998), la psicoterapia (Imber-Black, 1998), la psicología evolutiva (Van Mannen y Levering, 1999), así como otros muchos aspectos con los que el secreto se relaciona, como la vergüenza, la intimidad, la mentira... La principal cualidad que aporta Simmel es resaltar el carácter de nexo social que el secreto puede suponer. Simmel es un formista, considera que el secreto es una “forma” social, independientemente de su contenido, pero que opera de manera específica según se trate de parejas, de simples conocidos o de auténticas sociedades secretas. En esta ocasión no nos interesan los secretos de Estado, los secretos comerciales o los secretos del universo. Lo que pretendemos es utilizar la conceptualización de una micro-sociología del secreto a través del concepto de intimidad.

El secreto etimológicamente es lo que separa (*scernere*), pero, paradójicamente, también une. Así, podemos utilizar el estudio del secreto como ejemplificación de los mecanismos que pueden crear un espacio habitable y habitado, y confiarle a la sociología el carácter que defendía Todorov, la ciencia de la vida en común.

Un secreto es una práctica social en la que un actor o actores, en una determinada situación, evitan, limitan o modifican la comunicación de algo (acción, pensamiento, sentimiento...) a otro actor o actores, durante cierto tiempo, haciendo uso de ciertas tácticas, es decir, suponiendo un esfuerzo. Es imposible definir el secreto desde la perspectiva del individualismo, puesto que para un secreto se necesita la conjunción de diferentes actores y papeles, el secreto es una forma de relación. El secreto funda una situación de conflicto, confrontando dos reglas, la de ser franco y la que obliga a defender un secreto.

La consideración de secreto no proviene de una cualidad intrínseca de la información restringida (no hay temas universales que siempre sean secreto), ni del contexto concreto (no hay contextos que siempre impidan el conocimiento de un secreto, ni contextos que siempre conjuren un secreto). Lo que puede ser un secreto en un contexto, puede no serlo en otro, aun con los mismos actores implicados. O lo que no se debe transmitir de una forma puede ser transmitido de otra. No siempre podemos definir exclusivamente las categorías *insiders/outsideers*, hay quien sabe el secreto de una forma, y otros que la saben de otra, no queremos decir que totalmente, sino de diferente manera. Esta condición de secreto está influida tanto por los micro-contextos sociales (y biológicos, y espaciales...) como por los grandes contextos macrosociológicos. Estas macro-condiciones señalan tanto la definición de secreto en cada época y momento histórico como las reglas del juego del *management* del secreto. Hay una manera correcta de transmitir, compartir y desvelar los secretos.

Socialmente también están definidas las condiciones en las que se transmiten los secretos. El soldado que susurra a Hanna al oído, “lo siento”. Josef susurra “no sé nadar”. El susurro marca la evidencia del secreto. Inge Genefke tiene todos los secretos para ser contados a quienes quieran escuchar —aunque eso violente la intimidad—. La manera de acabar con ellos, en numerosos casos, suele cobrar la apariencia de epifanía (como en *El príncipe de las mareas* [Streisand et al, 1991]), de catarsis (como en *Secretos y mentiras* [Leigh et al, 1996], o *Festen, Celebración* [Vinterberg et al, 1998]). Isabel Coixet muestra minuciosamente otra forma, la intimidad. El secreto no sólo se oculta, también se comparte y se desvela. No podemos olvidar que tampoco es estático, hay toda una dinámica de secretos fluidos, que se deslizan, impregnan, se expanden y evaporan.

Podemos definir algunos modelos de *secret management*, el modelo de Gracián, el secreto Barroco, en el que, no sólo reconoce la existencia de los secretos, sino que se instaura la obligación, el deber de que existan para permitir la convivencia en sociedad. Ocultamos por prudencia, por no quedar expuestos y vulnerables, pero tampoco queremos saber de los demás, que nos obligarían, “los secretos, ni oírlos ni contarlos” (1647/2000, af. 237). Después hemos pasado por una utopía de la transparencia, en la que los secretos son denunciados como dañinos, se resaltan las cualidades terapéuticas de la confesión (Oh, *Gran Hermano* Freud).

La película se articula en torno a varios secretos. El principal es el que parece cernirse como una sombra sobre la protagonista Hanna, pero no el único. Los personajes aparecen como solitarios, con relaciones muy frías entre ellos, desconfiando unos de los otros, sin flujos de información. También se habla del secreto de los crímenes de los genocidios. Inge Genefke recuerda a Josef lo que Hitler dijo a sus

generales para apaciguar su miedo a las consecuencias. La gente olvidaría su genocidio como se olvidó el genocidio armenio³ (ver tabla 1).

Secreto	Sujeto A (quién lo guarda)	Sujeto B (con quién lo comparte)	Sujeto C (a quién lo guarda)
Genocidio nazi y armenio	Los dictadores	Sus cómplices	El resto del mundo
Genocidio de la antigua Yugoslavia	Los gobernantes y soldados de diferentes bandos y de la ONU	Sus cómplices	El resto del mundo, que no quiere saber
Violación y tortura de Hanna	implica el silencio de ella	- Archivo en el Centro de Copenhague - Josef	El resto del mundo
Amor clandestino de Josef hacia la mujer de su mejor amigo	Josef / la mujer	- Su amigo - Hanna	Al principio a su amigo
Suicidio de su mejor amigo	trabajadores de la plataforma	Entre ellos	A la compañía
Josef no sabe nadar	Josef	Hanna	Sus padres
Su padre tampoco sabía nadar	El padre		Josef
Amor de Liam y Scott	Liam y Scott		Sus mujeres e hijos
La identidad de las voces	La directora		Los espectadores

Tabla 1: Secretos que parecen en la película y personajes implicados

Sin embargo, el primer secreto de Josef es que no sabe nadar, inmediatamente, transmite lo que realmente es doloroso, que fue su padre quien le lanzó al mar, cuando ni él mismo sabía⁴. Hanna está escuchando los mensajes del móvil de Josef —ya se los sabe de memoria—. Josef le dice que la estaba esperando y que no quiere saber nada de lo que pasa fuera. Entonces ella le pide que le cuente algo sobre él mismo.

Josef

Te estaba esperando (...) No quiero saber nada de lo que pasa ahí fuera

Hanna

Entonces, cuéntame algo sobre ti

—¿Sabes guardar un secreto?

—Si

—Tendrás que acercarte, te lo susurraré al oído, no pienso decirlo en alto (...). No sé nadar

(Coixet et al, 2005).

Ambos se ríen. Es extraño para una plataforma. Cuando era pequeño, dice Josef, había una serie sobre el mundo submarino y tenía pesadillas con monstruos marinos. En vacaciones en la playa Josef no se acercaba al agua por miedo a esos monstruos. Un día, su padre alquiló un patín y se enfadó mucho porque no quería subir, le obligó y pedaleó con rabia. Lejos de la orilla lo tiró al agua y Josef empezó a hundirse. Vio el monstruo de la serie, perdió la conciencia y se despertó en el hospital.

³ El genocidio armenio está magistralmente narrado por Atom Egoyan en *Ararat* (Egoyan et al, 2002)

⁴ La escena se produce después de un momento muy emotivo, a través de la maravillosa canción de Antony, "Hope there's someone"

Josef

Mi padre tampoco sabía nadar

(Coixet et al, 2005).

Pero, de la mano de este secreto gratuito, sin contrapartida, viene lo más grave. Josef cuenta lo que más daño le hace. Isabel Coixet procura no equiparar las confesiones, no son un *quid pro quo* (como Hannibal Lecter y la agente Clarice Sterling en *El silencio de los corderos* [Demme et al, 1991]). Además, las confesiones a menudo no son completas. Cuando Josef le habla de su relación con la mujer de su mejor amigo —a través de las *Cartas de una monja portuguesa*—, no especifica qué pasó. No hace falta.

Uno es ciego, la otra es sorda, la incomunicación de ambos es lo que proporciona las pre-condiciones para la comunicación íntima de ambos. Alrededor, no el silencio, sino el ruido. Hanna y Josef ni siquiera comienzan a hablarse por sus nombres, ella acepta llamarse Cora. Desconfían de las palabras. Ella habla poco. Lo que transmiten es acarreado por las palabras que utilizan, por las pequeñas historias que comienzan a contar. Esas palabras llevan a cuestras el secreto de la intimidad que comparten, al margen de los secretos que los personajes tienen. Y no será hasta que hayan cumplido su papel connotativo —forjar esa amistad/atracción/intimidad— cuando empiecen a cumplir su papel denotativo, explicitar los secretos que guardan. El primer secreto es que Josef no sabe nadar. Será esa complicidad la que lleve a una de las frases cumbre del film: “Aprenderé a nadar”. Nadie entendería la declaración de amor si no hubiera estado en los antecedentes que Josef y Hanna ambos han creado meses atrás.

El secreto afecta a la intimidad en dos sentidos. El sentido evidente, el normativo⁵ que hace referencia a la necesidad que tiene la intimidad de usar el secreto —y si se hiciera necesario, la mentira—, para protegerse. El secreto es el arma que tiene la intimidad para seguir siendo privada. Pero será Simmel quien inaugure una nueva concepción del secreto, el secreto compartido por el que toma carta de naturaleza una nueva perspectiva, lo que une es lo que separa del resto. Dos o más, la sociedad secreta, cuando comparten un secreto, no importa exactamente qué sea lo que guarden, elaboran una intimidad compartida, una burbuja atmopoiética al estilo Sloterdijk⁶. En este sentido, el secreto compartido puede ser un don, algo que regalas, pero que —normalmente no se hace un intercambio, ni tan siquiera, intercambio generalizado—, sin que gracias a ese don se crea una atmósfera —de intimidad— que crea las condiciones para la interdependencia. Dependencia del que confía el secreto (por ejemplo, Gracián), y del que escucha (Sennett, 1974/2001 y su ideología de la intimidad). Sin embargo, como hemos tenido la ocasión de comprobar en nuestras investigaciones, el secreto, además que crear intimidad, en realidad, necesita de la intimidad como pre-requisito para poder ser compartido.

Podemos advertir en esta película cómo hay grados de transmisión del secreto. El principal secreto es el que guarda Hanna. Ha sido torturada y violada durante la guerra de la antigua Yugoslavia. El secreto que oculta Hanna es algo conocido por todos. Son los crímenes de guerra, que además, ya han sido narrados en el *Consejo Internacional de Rehabilitación para las Víctimas de la Tortura*, con la declarada intención de su divulgación, o, al menos, de que la memoria no se pierda. El secreto, pues no es lo que nadie dice, puesto que todos sabíamos lo de Yugoslavia.

El relato comienza describiendo a su amiga, alegre, que estudiaba con ella, leían los libros a la vez. Durante la guerra vivían juntas. Al cerrar la facultad decidieron volver. Contaban cosas horribles, pero no

⁵ Incluso jurídico pues de hecho es la intimidad jurídicamente defendida por leyes.

⁶ Además de las palabras, se crea intimidad con la comida, y con el tacto.

lo creyeron, “la gente siempre exagera”. Pero entonces las detuvieron y llevaron a un hotel. Pensaron que sólo querían robar.

—Los soldados eran todos nuestros. Eran soldados que hablaban como yo, hablaban mi propio idioma

Algunos tenían sólo 18 años. Las torturaron y violaron. Un día llegaron las tropas de la ONU.

—Pensamos que iban a sacarnos de allí. Voces como la tuya. Hablaban como tú

(Coixet et al, 2005).

Mientras la violaba, se disculpaba susurrando al oído para que sólo ella pudiera oírlo. Eran quince mujeres retenidas. Obligaron a una mujer a matar a su hija, apuntando a la vagina. “Ahora no podrás ser abuela”. La mujer murió de tristeza. A las que se atrevían a gritar “ahora te daremos motivos para gritar” y le hacían cortes por todo el cuerpo y le echaban sal en la herida y cosían las más profundas con agujas de coser. Eso hicieron a su amiga y ella no pudo curarle las heridas, no le dejaron y se desangró hasta morir. Hanna dice que contaba sus gritos, “medía su dolor” y pensaba “ya no puede sufrir más, ahora morirá, en el próximo minuto, por favor”. Lloró y Josef también la consuela con la mano. Ella se desabrocha la blusa y a pecho desnudo le coge su mano y le “enseña” las heridas. Él llora. Es como una caricia, como leyendo sus cicatrices a través de las manos. Se abrazan y lloran juntos. Se besan

Josef

¿Cómo se llamaba tu amiga?

Hanna

Hanna

(Coixet et al, 2005).

Se corta la escena.

Los personajes han sufrido mucho y en cierta forma quieren ser presentados como supervivientes. No necesitan a nadie, no es la necesidad lo que les une, sino esas ganas, eso que hace que no todo te de igual, que te conmueva, tus debilidades. Es una historia de sufrimiento, redención y de ser redimido, pero no nos vamos a fijar en ese aspecto. Son heridos por lo más cercano. Ambos sufren por el Otro, paradójico, que debe cuidar y daña. Hanna sufre por los soldados de su país y por los de la ONU a los que identifica por la palabra, por la vida secreta de las palabras que hablan.

Hanna se redime de la culpa de haber sobrevivido castigándose a trabajar continuamente y cuidando de Josef. Su “otro” es su propio padre, que paradójicamente tampoco sabe nadar. Además, como amigo debe cuidar y provoca la muerte. Josef se redime de la culpa de haberse enamorado de la mujer de su amigo y provocar la muerte de éste, intentando salvarlo y “salvando” a Hanna. Aunque, en realidad no dice que vaya a salvarla, sólo que la necesita y ella lo necesita y que él estará a salvo (“aprenderé a nadar”). Compartir culpa y dolor. Josef se siente culpable de estar vivo y ella de haber sobrevivido.

Son unos personajes que parece que sólo pueden reconocerse a sí mismos en la mirada del otro.

Josef

¿Vendrás conmigo? Mañana viene el helicóptero, ¿vendrás conmigo? ¿Me ayudarás a mirarme de nuevo? ¿Me cogerás la mano cuando pueda volver a mirarme en un espejo?

(Coixet et al, 2005).

Uno de los papeles más importantes —e ignorado— del secreto como relación social es el del indiferente. Usualmente se llega a la conclusión de que, para el secreto, hacen falta dos, el que guarda y al que se esconde. Desde la perspectiva de Simmel del secreto compartido, aparece un tercer personaje, el confidente, pero hay que ir más allá, también están los indiferentes. Indiferente fue la comunidad internacional ante el genocidio de la antigua Yugoslavia. Indiferentes a la(s) historia(s) de amor son el resto de los habitantes de la plataforma, especialmente la oca.

La intimidad according to José Luis Pardo

José Luis Pardo intenta acabar con algunas “perversiones” que ha alcanzado el concepto de intimidad. En un sentido muy cercano a las apocalípticas denuncias de Sennett (1974/2001), trata de identificar aquellas “falacias” culpables de malinterpretar su verdadero carácter social. Realiza toda una cruzada para separar la intimidad de la privacidad. Denuncia una “teoría frutal de la intimidad” de la que abusan tanto psicólogos como sociólogos y filósofos:

La persona sería como un aguacate, la piel exterior sería la publicidad, la capa protectora, brillante aunque algo áspera e indigesta (no en vano ostenta el monopolio de la violencia), que se ve desde fuera y que protege el interior; la carne nutritiva y succulenta (siempre a un paso de la corrupción) sería la privacidad, zona de madurez donde los individuos disfrutan del tesoro de sus propiedades salvaguardadas de la pública voracidad por el derecho que protege su libertad (único ámbito del que, a pesar de los abusos terminológicos, pueden hablar los sociólogos); y la intimidad sería el hueso más opaco, macizo, impenetrable, corazón nuclear y semilla germinal que no tiene sabor ni brillo (Pardo, 1996/2004, p. 13)

La intimidad, se dice, es inexpresable (falacia de la limpieza étnica o de la infabilidad de la intimidad), así que sólo se experimenta en soledad. La forma superior de la intimidad no puede ser otra que la soledad. Para Ortega, la intimidad era volverse de espaldas al mundo, ensimismarse, una idea que pertenece al prejuicio de que debe haber una correspondencia del “yo” social” y el “yo íntimo”, la identidad subjetiva o personal. Para José Luis Pardo, la intimidad no es la esencia de la verdadera naturaleza del yo, que se falsea y prostituye en la vida social, como inauguró Rousseau (antes de confesarse públicamente). La intimidad no es suelo firme, es carecer de apoyos firmes (Pardo, 1996/2004, p. 46). La intimidad concebida como semilla implica que el ser humano tiene un núcleo duro, esencial, invariable que debe permanecer inaccesible a los demás con el fin de defenderlo. Pardo, por el contrario, muestra el carácter de debilidad de nuestra esencia humana. El animal humano está basado en inclinaciones, estar inclinado hacia algo, porque, como él dice, “no todo me da lo mismo”. Esas inclinaciones, esas debilidades no son defectos de fábrica, sino la esencia misma de la animalidad humana que le otorga el carácter social, necesitamos a los demás, nos apoyamos en nuestras debilidades. Si sobrepasamos el carácter monolítico de la intimidad tendremos, forzosamente que evidenciar que esa intimidad es compartible. “La comunidad y no la soledad, es pues, la fuente de la intimidad” (Pardo, 1996/2004, p. 270).

Uno de los pre-supuestos de José Luis Pardo es que está prohibido desvelar la intimidad porque “si los demás supieran lo que yo soy auténticamente, no querrían o no podrían (por repugnancia, por indignación, por miedo) ser mis socios” (Pardo, 1996/2004, p. 141). Josef se queja cuando se convierte en digno de compasión. Hanna habla con Josef y acaba contando uno de sus secretos:

Hanna

¿Te gustó «Cartas de una monja portuguesa»?

Josef

Una vez regalé ese libro a alguien. Una mujer. Sabía que no debía hacerlo (...). Era la mujer de otro hombre, un hombre que la amaba, al que amaba, incluso yo lo amaba (...). Uno no debe enamorarse de la mujer de su mejor amigo y sobre todo, uno no debe decírselo a su mejor amigo

Llora, ella lo consuela con su mano, él gira la cara.

Josef

Es horrible provocar compasión

(Coixet et al, 2005).

Pardo no concibe nada que pueda estar secreto íntimamente que no sea la vergüenza, la repugnancia o el miedo. No cuenta con los jugadores de ventaja, ni con los enamorados pudorosos que temen el fracaso, no es que teman quedarse sin socios. De todas formas, la prohibición de revelar la intimidad tiene un origen social, es decir, que son los demás quienes nos prohíben mostrarnos ante ellos tal y como somos, quienes rechazan al dominio de lo secreto nuestra autenticidad. Esto reforzaría el carácter falsario de la vida social. Así, se demuestra en parte el presunto vínculo entre intimidad y soledad, puesto que la sola presencia de los otros inhibiría la intimidad. Nosotros culpamos a Rousseau y su “fraternidad por decreto” (Iglesias, 1989/2006, p. 103), o lo que Sánchez Ferlosio llamaba “estética de la autenticidad” y José Luis Pardo, la “falacia de la intimidad”.

Para la “falacia de la privacidad”, la lista de nuestras debilidades debe ser protegida legalmente, pero eso es lo que denominamos “privacidad”, aquello que los demás pueden ver de nosotros —que será lo mismo que cada uno tiene—. No hay que confundir, sin embargo, esta privacidad con la intimidad. La privacidad, es decir, el intentar hacer explícito lo implícito “no es más que la intimidad echada a perder” (Pardo, 1996/2004, p. 145). La privacidad es lo mismo que tienen, que hacen, que hacemos con los demás, pero tratado en secreto. La confusión entre privacidad e intimidad da pie a considerar todo un *open market* del secreto, de nuestras inmundicias, de todo aquello que hace que si los demás lo conocieran no serían mis socios. En ese caso sólo caben unas reglas del juego, una economía libidinal, *an eye for an eye*, un secreto por un secreto. Y cuando éstos se acaben, se acabó el capital social. Nadie querrá estar con alguien sin personalidad, ningún amante será sorprendida constantemente con una profundidad de espíritu. Este es el peligro que denunciaba Simmel y ante esto recomendaba a los amantes no sucumbir a la tentación de volcarse totalmente a su amada, sino guardarse siempre algo para parecer misterioso y atractivo. El secreto y la seducción de lo desconocido.

La amistad y el amor comienzan con la confesión de un secreto (hacer explícito lo implícito), pero sólo pueden mantenerse con un secreto de valor parecido confesado por la otra parte, y así hasta que cada parte agote su depósito de secretos, lo que señalará el punto de divorcio o de separación («no tenían nada que decirse el uno al otro»). El que no tiene ningún secreto que confesar no tendrá amigos ni amantes (¿quién querrá juntarse con un tipo con tan poca personalidad?), o bien tendrá que convertir en secretos íntimos las más estúpidas trivialidades de su experiencia, en un intento desesperado por mantener vivas sus relaciones de amor o amistad con los demás (...). La persona que no guarda ningún secreto (aunque sea una receta antigua para hacer ravioli) es «poco interesante» para sus semejantes y tiene, en lo que respecta a sus relaciones interpersonales «poco porvenir» (Pardo, 1996/2004, p. 91-92).

Este es el imaginario colectivo de los secretos. Sin embargo, las cosas nunca funcionan así. Los manuales de autoayuda, incluso los universitarios, no son conscientes de que la intimidad compartida,

los secretos compartidos no son moneda de cambio. Los personajes, Josef y Hanna creen seguir esta regla del ojo por ojo, cuando Hanna pregunta por qué Josef le llama Cora⁷, él contesta:

Josef

¿Y quiere que le cuente mis secretos? Esto no va así, cuénteme algo sobre usted y le diré quién es Cora

Hanna

Soy sorda, llevo un aparato para oír. Cuando no quiero escuchar algo, lo desconecto

—¿Puedo preguntar qué te paso?

—No, no puedes

Y también

Hanna

Butado ¿Qué crees que he dicho?

Josef

¿En qué idioma?

— ¿Importa?

— ¿No te cansas de hacerte la mujer misteriosa? Yo te he contado mis pequeñas miserias, deberías contarme algo

(Coixet et al, 2005).

Los personajes viven en un mundo donde se supone que funciona la cara externa del lenguaje y todo debe explicitarse, pero experimentan su imposibilidad y lo que realmente funciona es esa intimidad compartida, sin obligaciones. En un primer momento, Josef intenta este *quid pro quo*, pero sólo cuando se llega a la intimidad —ella escucha los mensajes *and so on*—, entonces, sí hay intimidad y no es necesario el cuestionario. Esa intimidad se ha ido creando (la *atmopoiesis* diría Sloterdijk), por ejemplo, a través del humor.

Hanna

Te sube la temperatura

Josef

Eres tú quien me la sube. Es broma. Lo siento. Hoy no haré más bromas

—Lástima. Empezaba a acostumbrarme

(Coixet et al, 2005).

José Luis Pardo —y Coixet, y nosotros— sabemos que eso es la verdad oficial, pero no lo que verdaderamente sucede. Esta confusión lleva a la necesidad de especificarlo todo, de largos contratos prematrimoniales, *making things explicit* (Sloterdijk)... Es la utopía de la comunicación, la transparencia como ideal. Si Gracián defendía el secreto como necesario, la sociedad de la información lo condena como herejía⁸. Todos los problemas, sociales, económicos, políticos, conyugales se solucionan mediante

⁷ La historia de la Cora de Josef es la de una enfermera de un niño de 15 años, que se va a operar de apendicitis. Ella le trata como un bebé. Al final el niño está muy débil. Y Cora se sienta junto a su cama y le canta y le dice "No me dejes". El chico muere.

⁸ Sennett habla del "mercado de la confesión". "Es posible que sus asesores psicológicos (ya saben: los del «exprésate», «Sé tú mismo», «confiesa tus pecados, y te sentirás más aliviado, etc.)... le hayan enseñado a sospechar que guardamos en nuestra

la comunicación, “hable con ella”. Lo que intenta rechazar José Luis Pardo es el dogma de que todo puede explicitarse y que todo deba siempre explicitarse. La intimidad llega despacio, y se echa a perder cuando intenta explicitarse. Los secretos no son moneda, como implícitamente suponía Simmel. Las confesiones de Hanna/Cora y de Josef no son obligatorias, no tienen necesidad de hacerlas, es la intimidad creada la que permite que fluyan como lágrimas esas confesiones. No se han podido forzar. No todo puede explicitarse (convertir la connotación en denotación), siempre quedarían mensajes implícitos⁹. Es el significado de las palabras que adquieren con el uso, sí y sólo si el resto de los interlocutores se lo reconocen, como bien muestran los estudios sobre la relevancia en lingüística (Wilson & Sperber, 2004).

Quando alguien intenta reforzar sus relaciones íntimas explicitando mediante una convención pactada con el amigo o el amante sus confidencias o confesiones (...) simplemente destruye la intimidad y la transforma en privacidad (publicidad potencial o capital informativo, valor de cambio). La intimidad sólo existe cuando se evita su explicitación y cuando no genera derechos ni obligaciones, es decir, cuando su falta de significado o su exceso de sentido no se convierte en ley de obligado cumplimiento entre los implicados (Pardo, 1996/2004, p. 120).

Los dos, Josef y Hanna mantienen sin explicitar, él su historia de amor, ella, su sufrimiento, que, por otra parte ya está contenido en una cinta en Copenhague. José Luis Pardo afirma que “lo típico de una conversación íntima es, al contrario, que en ella es imposible —aunque por fortuna también innecesario— salir de dudas” (Pardo, 1996/2004, p. 81). Esa inseguridad es la que contiene la intimidad de la lengua. En la intimidad, no se puede, ni quiere recurrir al testimonio público, ni a la responsabilidad civil, no se siente uno obligado a responder, es donde guardar silencio no deja de producir sentido. Una intimidad líquida como diría Zygmunt Bauman (2003). El poder de no tener que decirlo todo, de no tener que pasarnos la vida dando explicaciones, y entonces, añadimos, aparece el secreto compartido. Así, con la perspectiva de la intimidad que propone José Luis Pardo

Nadie transgrede la prohibición de revelar su autenticidad cuando mantiene relaciones íntimas (voluntarias con un amante) al dejarle saber aquello de sí mismo que los otros (ajenos a esa relación) ignoran, o sea, al confiarle su intimidad, le invita a compartir su silencio, a guardarlo junto con él. Ese silencio no puede revelarse a los otros, pero no porque esté prohibido sino porque es imposible, porque no hay palabras ni imágenes para hacerlo, únicamente puede compartirse en la intimidad, porque no hay más intimidad que la compartida. Lo que los amantes han llegado a saber de sí mismo y el uno del otro en sus relaciones íntimas está en la punta de sus lenguas, y lo gustan cuando se aman. En el momento en que cualquiera de los dos diga a un tercero cómo son sus relaciones íntimas o en el más perverso supuesto de que ese tercero espíe sus relaciones mediante cualquier procedimiento, no podrá decirse que la intimidad ha sido revelada, sino más simplemente que ha sido destruida (Pardo, 1996/2004, p. 145).

La intimidad no se vende, la intimidad se rompe, como una burbuja... La confesión obligada, no es intimar, es intimidar, es la intimidad echada a perder, es la intimidad anulada. Cuando un poder, cualquier poder, obliga a confesar públicamente la intimidad, a decir la verdad sobre uno mismo, a entregarse¹⁰, y “cuando las «cosas íntimas» se exponen públicamente pierden su intimidad; se tornan

intimidad los más horribles deseos de trasgresión, asesinato, venganza y lascivia” (Pardo, 2004, p. 113, nota).

⁹ El uso de contraseñas es una manera de hacer ostensible rasgo íntimo del lenguaje. Se quiere decir algo al margen de lo que las palabras significan y sólo lo entienden quienes están en el secreto. Sin embargo, explica José Luis Pardo, no se trata más que de un ejemplo inexacto, ya que el entendimiento de la contraseña sólo es posible por una convención explícitamente pactada (Pardo, 2004, p. 114).

¹⁰ Y además condenaría a un sector de la humanidad a ser los proletarios e incluso el lumpenproletariado de la comunicación que sólo pueden capitalizar intimidad a base de exponer públicamente sus más banales y repugnantes interiores. “Y es eso mismo lo que crea intimidad entre los seres humanos, y no es el hecho de confesar inmundicias o el de cargar secretamente con ellas sobre la conciencia” (Pardo, 1996/2004, p. 211)

ridículas, obscenas, atroces o banales” (Pardo, 1996/2004, p. 211)¹¹. Es el caso de los archivos del Centro de Copenhague. La intimidad muere siempre de una intimidación. El poder de intimidación se fraguó en los confesionarios (oh, Foucault, 1976/2006), sin embargo, cuando la confesión (ya sea religiosa, policial o psicológica) es espontánea siempre se convierte en sospechosa: debe haber un examen de conciencia, un interrogatorio, un trabajo, así se llega a la verdad del secreto oculto¹². Por otra parte, la confesión convierte en palabra la intimidad, una intimidad hablada, no escrita, por lo que los gestos se convierten en silencios cómplices. Y más adelante, insiste en que la intimidad que no se muestra espontáneamente, procede de una intimidación. Por eso Josef rechaza saber más nada de Hanna cuando Inge se lo ofrece.

La verdadera intimidad es transmitible y transmitida, pero no mediante la explicitación, mediante la denotación, dirá Pardo, sino mediante lo que las palabras llevan “de contrabando” (1996/2004, p. 54). Las palabras tienen también su vida íntima, “la intimidad es el contenido no informativo del lenguaje” (1996/2004, p. 122). Un ejemplo lo vemos cuando Hanna y el cocinero se balancean en el columpio

Simon

¿Hanna?

Hanna

¿Qué?

—Nada

(Coixet et al, 2005).

Así lo repiten divertidos. Hasta que ella le dice “¿Simon?”, “¿Qué?”, “Nada”. Es la función fática de Jakobson (Hébert, 2011), palabras vacías. El juego entre Simon y Hanna es un ejemplo de que aun cuando las palabras no dicen nada, transportan algo difícil de describir, el bienestar en la cultura que diría Luis Castro Nogueira (2008). En otra ocasión Josef le espeta:

Josef

¿Me estás mirando, Cora?

Hanna

No

—Yo creo que sí. Ya empiezas a mentirme, eso quiere decir que te gusto un poco

(Coixet et al, 2005).

Ella se va. Las palabras vuelven a querer decir más de lo que transmiten, no sólo es que contradigan — la mentira—, sino que transportan un saber que sabe bien. En el momento que se explicita, ella se va. La intimidad se echa a perder. El plano de la escena es muy cercano, cuando se explicita la atracción, se aleja, convención cinematográfica de la frialdad emotiva. Esta escena contrasta con la primera conversación en la que Josef le adivina que es rubia y sin embargo ella lo engaña diciendo que es

¹¹ “La intimidad se revela siempre como un mal, siempre como una ofensa a Dios, El mal de sí mismo. Para librarse del mal, es preciso, pues liberarse de sí mismo, desprenderse de la propia intimidad, y entregarla en manos del otro, del confesor, que es quien sabe qué hacer con ella (...) La aparente espontaneidad de la confesión sacramental obedece al hecho de que el pecador no puede soportar por más tiempo su culpa. Del mismo modo que un sentimiento amoroso conservado celosamente en secreto se ve a veces obligado a declararse porque el amante no puede soportar por más tiempo mantener su amor en secreto ante la presencia de la amada” (Pardo, 1996/2004, p. 213).

¹² Sin embargo, en el error espontáneo (Freud) se encuentra la verdad íntima y verdadera.

pelirroja. No se ha creado esa intimidad, no existía todavía ese vínculo compartido, por lo que la burbuja no se pudo romper cuando Josef le dice que no la cree.

Confiesa José Luis Pardo, “Uno nunca está seguro con las palabras, precisamente porque transmiten intimidad, porque la contagian” (1996/2004, p. 125). Las palabras siempre dicen algo más, es la connotación el sabor del saber de las palabras, es la vida secreta de las palabras. Cuando Hanna y Josef devienen intimidad no intercambian secretos, hablan de cualquier cosa, triviales, bromean, incluso cuentan secretos cuando ya son íntimos. Una intimidad que se echa a perder en los momentos en que Josef pregunta directamente. De esta forma Coixet consigue crear una mínima tensión dramática dentro de un contexto en el que es fundamental transmitir el paso del tiempo, el lento paso del tiempo, necesario para la creación de la burbuja íntima entre los protagonistas. Ellos quieren comportarse como en el mercado de pulgas de los secretos, pero, en realidad la atmósfera, el útero artificial (Sloterdijk) de la habitación de Josef¹³ es el que propicia un manto seguro donde las palabras puedan decir más de lo que nombran, donde los nombres no importan, donde los secretos acarrearán un sentimiento de debilidad compartida, de intimidad, de confort fuera del alcance de cualquier mercado, sin que ninguno de los secretos sea la esencia de la persona (no necesariamente somos lo que escondemos), donde no hay un interior jugoso protegido por una piel que deba ser mondada o mordida. La vida secreta de las palabras transporta la vida íntima de los personajes.

Cartografía del secreto

De la aportación de Simmel al secreto se desprende, además, un segundo aspecto de gran importancia: el secreto crea un espacio interior, un círculo que delimita la frontera entre los que comparten y los que ignoran¹⁴. Uno de los personajes dice:

Desde el momento en que uno tiene vida interior, ya está llevando una doble vida
(Coixet et al, 2005).

Esa doble vida es la que comenzamos a intuir a través de las conversaciones, con Simon, el cocinero y, una vez instaurada la intimidad, entre Josef y Hanna. Así sabremos que Josef se lanzó a las llamas para salvar a un amigo, por remordimiento de haberle traicionado con su mujer. También sabremos que Hanna sufrió los horrores de la guerra de la ex-Yugoslavia, fue violada y torturada.

Etimológicamente el secreto se establece dentro del campo semántico de la separación, establece un límite, una frontera, un borde, tanto simbólico como social, geométrico incluso. Hemos definido también el secreto más que como una cosa, como una relación, una forma de relacionarse. Estos dos componentes, la separación y la relación constituyen la matriz del secreto. Es por eso por lo que lo definiremos dentro del espacio-tiempo social que las geografías posmodernas proponen (Soja, 1994). El despliegue gramático del secreto lo sitúa con un componente espacial muy evidente, el secreto está dentro, sale, se guarda, es algo interior... La envoltura (*wrapping*) es un concepto topológico especialmente apropiado para la descripción del secreto. Fredric Jameson utiliza el término para describir cuando el interior y el exterior se confunden, “lo que está envuelto también puede utilizarse como envoltorio” (ver en García Selgas, 2007, p. 177). Eso es precisamente lo que es el secreto. Ocultar (cara externa) el secreto (cara interna) es el secreto mismo. El secreto evidencia la conciencia de que el interior de la persona es inaccesible a los demás.

¹³ Y el “parto” del helicóptero, cuando Hanna sale de su vida y Josef sale a la vida

¹⁴ Aunque, como hemos visto, la separación nunca es tan nítida.

Esta perspectiva supone entender el secreto como un espacio-tiempo, retratado en el filme en un sentido tanto real como metafórico. Ahora intentaremos aplicar los conceptos de las geografías posmodernas (cfr. García Selgas, 2007) a estos lugares. Las principales herramientas de estas cartografías incluyen el estudio de redes, *cronotopoi*, envolturas, tensores y atractores extraños, pliegues y burbujas.

En la misma red tenemos a Josef y a Hanna. Son los nódulos a partir de los cuales se van en-red-ando el resto de personajes, los habitantes de la plataforma, Inge, los evocados, los ausentes. A través del médico que le proporciona la mochila de Hanna, Josef llega a Inge y de ésta a Hanna: tres grados de separación (Watts, 2003/2006). Debemos incluir también a los actantes según la terminología de Bruno Latour (2000/2007). Actantes son los objetos no-humanos dotados de agencia. La plataforma no es meramente el escenario, es también responsable del aislamiento que soportan los personajes y les hace llegar a esa intimidad compartida. Actante es el teléfono donde Hanna escucha los mensajes que la amante de Josef le fue dejando... Dejar de lado la estructura reticular impediría entender claramente los mecanismos del secreto, esa red que conecta el secreto personal de Josef con el monstruoso secreto de la guerra de Yugoslavia. Una red que permite la circulación íntima de éstos.

Los diferentes espacios (fábrica, plataforma, restaurantes...) actúan conjugados con un tiempo propio, actúan como un *cronotopos*, concepto que introdujo Miajil Bajtin (1965/1974) para analizar cómo el espacio y el tiempo pueden ser simplemente el escenario para la acción o llegar a ser protagonistas por derecho propio. Los espacios pueden ser neutros desde la perspectiva emocional del secreto, como el parque donde se encuentran Josef y la mujer de su amigo, o pueden estar cargados como el Hotel para Hanna, en el que el espacio acarrea un tiempo anterior. Espacio (hotel) y tiempo (tortura) están unidos indisolublemente. El carácter expresivo de las descripciones del espacio y el tiempo que el filme imprime contribuyen a explicar el funcionamiento social del secreto. La incardinación aprovecha los escenarios de la acción como la comida que es también un elemento espacializado socialmente. Simon elabora platos de cada país y los ambienta musicalmente¹⁵.

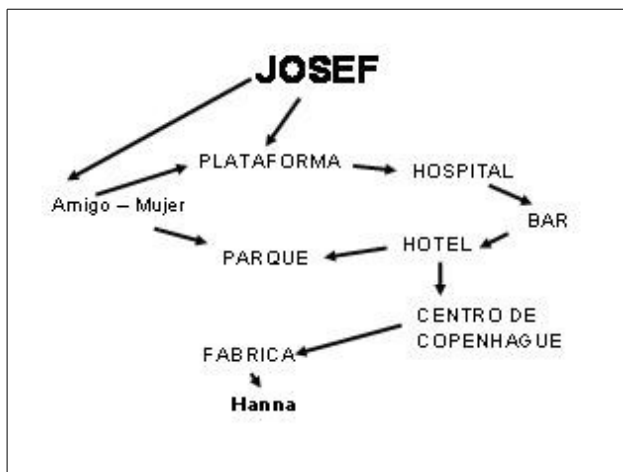


Figura 1. Cartografía de Josef

Las connotaciones de los escenarios (ver figuras 1 y 2) contribuyen de manera decisiva a describir a los personajes en una complejidad esencial. La fábrica donde trabaja Hanna y la plataforma son emblemas de una sociedad industrial, ejemplos paradigmáticos de la alienación. Hanna rehúye además la integración desconectando su audífono tanto para evitar el ruido como el contacto humano. Es su secreta culpa la que se expía a través de ese aislamiento. Aislamiento también en el apartamento de Hanna, que debería ser un refugio personal y se presenta como frío, sin decoración, en un barrio obrero con fachadas todas iguales. La impersonalidad

de lo que debería ser su refugio íntimo lo convierte en mero hábitat. Por el contrario, un hotel, a priori más impersonal despierta una reminiscencia, un significado que sólo comprendemos entendiendo el secreto como un atractor extraño (Castro Nogueira, 1997), como algo que otorga sentido al "dibujo" de comportamientos a primera vista erráticos. El hotel es un reflejo del de Dubrovnik donde sucedieron las violaciones, el espacio-tiempo se ha plegado.

¹⁵ Con la comida, Hanna "recorre un camino desde la forma repetitiva de comer despoblada de placer, hasta encuentro con él en los restos de comida que deja Josef. La comida también la ayuda a permitirse placer" (Domingo y Giménez, 2006, p. 2).

Luis Castro Nogueira (1997) propone para el análisis de los Espacio-Tiempo Sociales, la concepción de pliegues (*plecktopoi*), a través de los que, a semejanza del espacio post-newtoniano, los tensores, los atractores extraños deforman, curvan el espacio euclidiano donde vivimos. Coixet muestra cómo los personajes (sus deseos, sus historias) curvan, tensan y dotan de sentido (o lo desnudan de él) los lugares en los que se habita. Es un sentido, además, íntimo, compartido. Podemos clasificar los pliegues a varios niveles. Los macro-pliegues, los pliegues de cada cultura, los que incluyen los modos de visibilidad, por ejemplo, lo que hemos dado en llamar *secret management*, o el concepto de intimidad que deconstruye José Luis Pardo. Después vienen las burbujas y los impliegues, lo que denominaremos los pliegues íntimos, cotidianos.

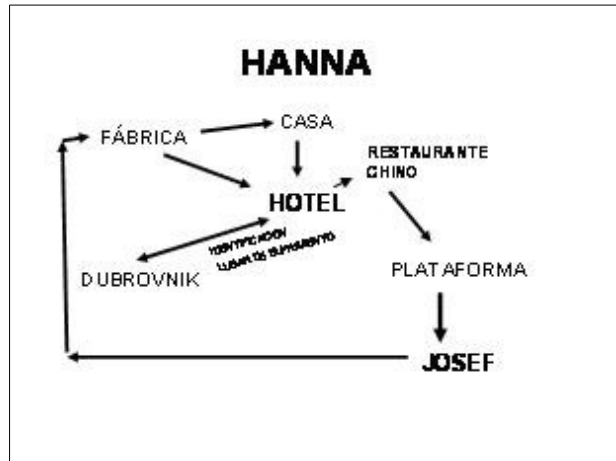


Figura 2. Cartografía de Hanna

El pliegue íntimo, además, se repliega sobre lo macro-social. Los lugares de trabajo son paradigmáticos de una sociedad industrializada. Las circunstancias particulares de Hanna en la fábrica motivan las protestas de sus compañeros, lo que lleva a una condición macro, el entramado sindical, etc. Esta situación lleva a la plataforma, donde se entreteje la historia de amor. La plataforma tiene una historia paralela, la del oceanógrafo, en la que también su historia personal, su pliegue tiene conexiones con las consecuencias ambientales. La tragedia personal de Hanna es un pliegue dentro del macropliegue de la Guerra de Yugoslavia. La condición macro de esta guerra permite a Josef contactar con Inge Genefke en Copenhague, quien localiza la historia dentro de una tragedia mayor, el sufrimiento de las víctimas. La del Consejo Internacional de Rehabilitación para las Víctimas de la Tortura (IRCT) es símbolo de la devastación moral. Es un lugar oficial donde se guardan los secretos. Secretos para ser mostrados. Sin embargo, Josef declina llegar a conocer todos los datos sobre Hanna que allí se almacenan. Coixet lo usa como bisagra entre el pliegue íntimo de la historia de amor y el macro-pliegue de la Historia.

Lugares impersonales, no-lugares como describe Marc Augé (1992/2006), son el restaurante chino, o los bares. Y también la plataforma, en el medio de ninguna parte, una “pequeña isla artificial” (Coixet en *La vida secreta de las palabras*, s/f). Es un lugar donde apoyarse, sostiene a los personajes. Genefke, el nombre de la plataforma es el apellido de Inge, el personaje al que está dedicada la película. No sólo se muestra un universo cerrado, aislado como metáfora del aislamiento de los personajes, sino también como marco de encuadre en el que nada interfiriera en el contacto entre Hanna y Josef. La plataforma tiene, a su vez muchos espacios en su interior, columpios, canastas, pasillos, camarotes, la cocina... en ellos se vive, se come, se recuerda, se besa, se canta... Es el cronotopo central, donde el espacio y el tiempo se curvan para Hanna y Josef.

Si la plataforma era un paradójico trozo de tierra en el mar, el paisaje alrededor de la fábrica es descampado donde se encuentra un “cadáver de un barco”. Un lugar abandonado, una zona limítrofe, la definición propia de no-lugar. Este será el escenario del reencuentro y de la hermosa declaración de amor. Los no-lugares, según Augé, son de tránsito, no practicados, sin suficiente importancia para ser considerados como lugares. Son *funcionales*, no promueven ningún tipo de relación entre quienes los usan; *carecen de historia*, no pueden funcionar como *hitos* (Augé, 1992/2006, p. 110). Sin embargo, no podemos llenar la categoría de *no-lugares a priori*, como recuerda José Antonio Cerrillo Vidal (2009), cualquier no-lugar puede ser practicado, las personas pueden apropiarse de ellos (como una megalópolis post-industrial, un aeropuerto o un centro comercial). Estos lugares se pliegan. Hay un

proceso, digamos en jerga psicoanalítica, de *catexis*. Coixet muestra como una casa no siempre es un hogar, que un hotel puede estar más cargado emocionalmente, que *nowhere* —la plataforma— puede ser habitado y ser el lugar de una intimidad.

El Espacio-Tiempo Social se constituye como fluido, no sólo en el sentido de que es plástico, amoldable, que pringa y moja, sino porque in-fluye y es influido por la vida que se desarrolla en él. Lo que fluye, confluye y forma corrientes, permite que dentro de ese mismo espacio concreto, diferentes vivencias hagan más viva la plataforma y a quienes la habitan. Es el lugar de la intimidad para Josef y Hanna, pero también para Liam y para Scott. Coixet espacializa la intimidad en la habitación concreta, la ilumina de manera especial, la divide entre la zona en donde Hanna escucha los mensajes del móvil y la zona donde cuida de Josef. En el fondo, el pliegue íntimo termina por crear una burbuja (Sloterdijk, 1998/2003). Es el espacio-burbuja donde entran en flujo. Esta atmósfera artificial ha sido creada —autopoiéticamente— a través del cuidado de Hanna/Cora, como también a través del humor de Josef. Se han convertido, en palabras de Luis Castro Nogueira (2008), en *sinneontes*, los que respiran juntos. Los secretos, suponemos, además de necesitar una atmósfera propicia, pueden crear a su vez una atmósfera particular, un microclima, frágil, inestable, perecedero, y también sólido, permanente. El secreto se puede convertir en una atmósfera para respirar, una atmósfera limpia de interferencias o una insana acumulación de gases tóxicos.

La intimidad, que hemos desarrollado es el espacio interior del que se habla, que se comparte a través del lenguaje. Las relaciones espaciales de la intimidad con los lugares de los secretos son una prueba de que ese espacio puede cobrar entidad física. Hanna y Josef comparten sus secretos en la intimidad de una habitación. Hanna, por su parte confiesa su miedo a que “las lágrimas llenen la habitación” y se ahoguen. Esa intimidad compartida se materializa, se espacializa en una habitación. La intimidad social, como la que crean Hanna y Josef no es más que la evidencia de cómo se entra en un intercambio de flujos amioestéticos, a través de los que somos capaces de emocionarnos con otros (Castro Nogueira, Laureano, Castro Nogueira, Luis y Castro Nogueira, M.A., 2008, p. 304).

Conclusión

Cuando Deindre Wilson y Dan Sperber (2004) desarrollaron la teoría de la relevancia pusieron de manifiesto que en toda comunicación verbal hay irremediabilmente una transmisión de mucho más de lo que las palabras significan. Ese doblez del lenguaje sólo es asequible en la medida en que los interlocutores comparten una serie de pre-suposiciones, un mundo en común, unas referencias. La intimidad “no sólo no es incomunicable, sino que es lo que se comunica implícitamente en todo acto lingüístico humano” (Pardo, 1996/2004, p. 127). Del mismo modo que un secreto no consiste en un contenido sino en la forma de compartirlo, todas las comunicaciones son secretas en tanto acarrear una serie de connotaciones que sólo pueden ser descifradas por quienes están habilitados para ello.

Uno de los mecanismos cinematográficos que utiliza la directora es jugar con la ceguera provisional de Josef, para que se haga más explícito que no es una atracción física la que acerca a los dos, sino la atmósfera íntima, el dolor que los une; y con la sordera de Hanna, que la hace inmune a la comunicación. Para disparar esa intimidad compartida, los personajes usan un instrumento muy usual, contarse un secreto. El secreto que etimológicamente, está pensado para separar, es el pegamento íntimo de Josef y Hanna. Josef confiesa que no sabe nadar. Sin embargo, los secretos más importantes no son éstos. Se revelarán más tarde. Simmel (1908/1986) defendía a principios del siglo XX que el secreto es una forma que no importa cuál sea su contenido y que tenía la función de unir a aquellos que lo comparten —como en las sociedades secretas— Hanna y Josef comienzan a estar unidos

compartiendo estos pequeños y grandes secretos. Quizás pudiera pensarse que esa intimidad compartida a la que Simmel hace referencia se construye a partir del intercambio de secretos. José Luis Pardo explica que no es así y esta película demuestra cómo es posible.

El interés de esta historia está en cómo se muestra la diferencia entre el supuesto consenso de la sociedad de la información y lo que realmente funciona entre las personas. Se asegura que la intimidad se logra confesando secretos, más aún, que no es posible intimidad ninguna si no hay ese intercambio ritual de los secretos más oscuros. Sin embargo, así no actúan los personajes. La intimidad entre ambos se crea a través de lo que transmiten al margen del tema, de las mentiras, de los secretos triviales, de las bromas, de los silencios cómplices. La intimidad no es hacer explícito lo implícito, es el hecho mismo de construir lo implícito en toda comunicación. Después podrán llegar todos los secretos o podrán no llegar. Para la intimidad no es necesario saber todo uno del otro.

Hemos podido comprobar cómo son necesarios varios actores para cada secreto, aquellos que comparten frente a los que ignoran, pero también los indiferentes. Se han podido mostrar algunos mecanismos y grados para la transmisión de secretos y no sólo para su ocultación.

Si el secreto supone una separación espacial entre los *insiders* y *outsiders*, la intimidad también crea un espacio, una burbuja hecha de lo que las palabras transmiten secretamente, de contrabando. Esa es la vida secreta de las palabras. En el fondo toda intimidad se transmite a través de ellas, toda intimidad presupone un secreto, toda comunicación es secreta, toda sociedad es secreta.

Referencias

- Augé, Marc (1992/2006). *Los "no lugares", espacio del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Miajil (1965/1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- Berger, John (2000/2007). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo-Gili
- Castro Nogueira, Laureano; Castro Nogueira, Luis & Castro Nogueira, Miguel Ángel (2008). *¿Quién teme a la naturaleza humana?* Madrid: Tecnos.
- Castro Nogueira, Luis (1997). *La risa del espacio*. Madrid: Tecnos
- Cerrillo Vidal, José Antonio (2009). Cine y experiencia urbana contemporánea. *Aposta*, 43. Extraído el día 21 de mayo de 2011, de <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/cerrillo1.pdf>
- Coixet, Isabel (2005). *La vida secreta de las palabras. El guión*. Barcelona: Ediciones B.
- Coixet, Isabel (Dir.), Almodóvar, Agustín; Almodóvar, Pedro; Byrne, Brendan J.; Díez, Mauricio; García, Esther; McKeown, Colin; Méndez, Javier; Roures, Jaume y Wasabi, Miss (Productores) (2005). *La vida secreta de las palabras*. (Película). España: El deseo. Extraído el día 21 de mayo de 2011, de <http://www.imdb.com/title/tt0430576/>
- Demme, Jonathan (Dir.), Bozman, Ron; Saxon, Edward; Utt, Kenneth (Productores) (1991). *El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs)*. (Película). EE.UU: Strong Heart/Demme Production. Extraído el día 21 de mayo de 2011, de <http://www.imdb.com/title/tt0102926/>
- Domingo, Cristina & Giménez, Fina (2006). La vida secreta de las palabras. Tertulia de cine y psicoanálisis. *Nodus* (XVIII). Setembre 2006). Extraído el día 21 de mayo de 2011, de <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=235&rev=32&pub=1>
- Egoyan, Atom (Dir.); Cunningham, Sandra; Egoyan, Atom; Lantos, Robert; Musselman, Mark; Rosenberg, Julia; Urdl, Simone (productores) (2002). *Ararat*. (Película). Canada-Francia:

- Alliance Atlantis Communications, Serendipity Point Films, Ego Film Arts. Extraído el día 13 de junio de 2013, de http://www.imdb.com/title/tt0273435/?ref=fn_al_tt_1
- Foucault, Michel (1976/2006). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI
- Gallego Dueñas, Francisco Javier (2012). *Introducción a una teoría para una (micro) sociología del secreto*. Tesis Doctoral inédita, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- García Selgas, Fernando J. (2007). *Sobre la fluidez social: elementos para una cartografía*. Madrid: CIS
- Gracián, Baltasar (1647/2000). *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Siglo XXI.
- Hébert, Louis (2011). The Functions of Language. En Louis Hébert (Dir.), *Signo* [online], Rimouski. Extraído el día 21 de mayo de 2011, de <http://www.signosemio.com/jakobson/functions-of-language.asp>
- Iglesias, Carmen (1989/2006). *Razón, sentimiento y utopía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg. Círculo de Lectores.
- Imber-Black, Evan (1998). *The secret life of families: truth-telling, privacy, and reconciliation in a tell-all society*. New York: Bantan Books.
- Fabrizi, Paolo (1995/2001). *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa.
- Kermode, Frank (1979). *The Genesis of Secrecy On the Interpretation of narrative*. London: Harvard University Press
- La vida secreta de las palabras* (s/f). Extraído el día 21 de mayo de 2011, de http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/
- Latour, Bruno (2000/2007). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Leigh, Mike (Dir.); Channing-Williams, Simon (Productor) (2000). *Secretos y mentiras (Secrets and Lies)* (Película). Gran Bretaña: Thin Man Films, Channel Four Films, Ciby. Extraído 13 de junio de 2013, de http://www.imdb.com/title/tt0117589/?ref=ttco_co_tt
- Pardo, José Luis (1996/2004). *La intimidación*. Valencia: Pretextos
- Paz, Octavio (1969). *Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México D.F.: J. Mortiz.
- Scheppele, Kim Lane (1988). *Legal Secrets*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sennett, Richard (1974/2001). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.
- Shils, Edward A. (1956). *The Torment of Secrecy*. London: William Heiman.
- Simmel, Georg (1908/1986). *Sociología. Estudio sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza. 2 vols.
- Sloterdijk, Peter (1998/2003). *Esferas I. Burbujas*. Madrid: Siruela.
- Soja, Edward W. (1994). *Postmodern Geographies*. London: Verso.
- Streisand, Barbara (Dir.); Corman, Cis; Karsch, Andrew S.; Roe III. James T.; Schragar, Sheldon; Streisand, Barbara (Productores) (1991). *El príncipe de las mareas (The Prince of Tides)*. (Película). Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, Barwood Films, Longfellow Pictures. Extraído el 13 de junio de 2013, de http://www.imdb.com/title/tt0102713/?ref=ttco_co_tt
- Tefft, Stanton K. (Ed.) (1980). *Secrecy. A Cross-Cultural Perspective*. New York: Human Sciences Press
- Van Manen Max & Levering, Bas (1999). *Los secretos de la infancia. Intimidación, privacidad e identidad*. Barcelona: Paidós.
- Vincent, David (1998). *The Culture of Secrecy. Britain, (1832-1998)*. Oxford: Oxford University Press.
- Vinterberg, Thomas (uncredited dir.); Hald, Birgitte; Kaufmann, Morten (productores) (1998). *Celebración (Festen)*. (Película). Dinamarca-Suecia: Nimbus Film Productions. Extraído el 13 de junio de 2013, de http://www.imdb.com/title/tt0154420/?ref=ttco_co_tt
- Watts, Duncan J. (2003/2006). *Seis grados de separación*. Barcelona: Paidós
- Wilson, Deindre & Sperber, Dan (2004). La teoría de la relevancia. *Revista de investigación Lingüística*, 7, 233-282.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons](#).

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las siguientes condiciones:

Reconocimiento: Debe reconocer y citar al autor original.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar, o generar una obra derivada a partir de esta obra.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)