

El humo flotante: la muerte y el legado en el díptico de *Carmina* (Paco León, 2012-2014)

Shaila García Catalán¹, Aarón Rodríguez Serrano²

Recibido: 16 de mayo de 2018 / Aceptado: 21 de septiembre de 2018

Resumen. El presente artículo pretende realizar un análisis textual del díptico de Carmina Barrios: *Carmina o revienta* (Paco León, 2012) y *Carmina y amén*. (Paco León, 2014). Para ello, se utiliza una combinación de microanálisis filmico y análisis estructural que permite profundizar en los procesos de significación de los textos. El análisis proveerá resultados concretos sobre la construcción narratológica del relato (espacio, tiempo, narradores y punto de vista), así como demostrará la relación que esos recursos mantienen con el tema principal de las películas: la importancia del legado matrilíneal y los mecanismos de memoria familiar en la España contemporánea.

Palabras clave: Análisis filmico; Análisis estructural; Cine Español; Carmina Barrios; Paco León; Díptico *Carmina*.

[en] The Floating Smoke: Death and Legacy in the *Carmina's* Diptych (Paco León, 2012-2014)

Abstract. Our work proposes a textual analysis of the Carmina Barrios' diptych: *Carmina o revienta* (Paco León, 2012) and *Carmina y amen* (Paco León, 2014). For that purpose, we will use a combination of filmic microanalysis and structural analysis, in order to understand the signification process in both films. The analysis will give us specific results regarding the narratological construction of the story: space, time, narrators and points of view. At the same time, we will show the connection of this resources with the main theme of both films: the relevance of the matrilíneal legacy and the mechanisms of family memory in contemporary Spain.

Keywords: Film analysis; Structural analysis; Spanish Cinema; Carmina Barrios; Paco León; *Carmina's* Diptych.

Sumario. 1. Introducción. 2. *Carmina o revienta*. 3. *Carmina o amén*. 4. Comparación de ambas estructuras. 5. A modo de conclusiones: la importancia del legado. 6. Bibliografía.

Cómo citar: García Catalán, S.; Rodríguez Serrano, A. (2019) El humo flotante: la muerte y el legado en el díptico de *Carmina* (Paco León, 2012-2014), en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (2), 199-219. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.60221>

¹ Universidad Jaume I
E-mail: scatalan@uji.es

² Universidad Jaume I
E-mail: serranoa@uji.es

1. Introducción

Para que la vida llegue a estar realmente viva es necesaria una transmisión de una generación a otra (Recalcati, 2014: 41)

Nuestra presente investigación pretende plantearse por los procesos de significación que emergen del díptico que Paco León dirigió alrededor del personaje ficcional *Carmina*, compuesto por las películas *Carmina o revienta* (2012) y *Carmina y amén*. (2014). Se trata de una primera aproximación a dos de las películas más estimulantes del cine español contemporáneo, sólidamente asentadas en esa categoría tan discutida de “lo popular” (Hernández y Pérez Rubio, 2011) pero, al mismo tiempo, atravesadas por tensiones narrativas y formales que las conectan directamente con los usos y costumbres de un cierto cine contemporáneo “posmoderno” (Imbert, 2010; Rodríguez Serrano, 2010).

En esta dirección, la práctica ausencia de estudios sobre la escritura filmica del director parece justificar nuestra elección del objeto de estudio; el cine de León, como intentaremos demostrar, muestra una notable riqueza en el planteamiento de temas extraordinariamente relevantes para la sociedad española contemporánea: pregunta por la feminidad, la pervivencia de gestos machistas avalados por la tradición, la sugerencia de nuevas formas de sororidad o la transmisión de ciertos saberes por línea matriarcal que, precisamente gracias al uso concreto y controlado de la materialidad de la forma filmica, acaba construyendo una experiencia (Zumalde, 2011) de gran sabor significativo.

Nos gustaría, por lo tanto, preguntarnos por la manera en la que el díptico *Carmina* radiografía las relaciones entre cuerpo, relato e identidad en la sociedad española contemporánea. Y para hacerlo, priorizaremos una metodología en dos tiempos, fundamentada tanto en el análisis textual de los procesos de significación –formales y narratológicos– como en el estudio detallado de las *estructuras* de la enunciación. En el primer caso, optaremos por seguir a aquellos teóricos que han dotado de herramientas controlables de análisis narratológico –sirva como ejemplo el sistema de Gómez Tarín (2011), entre muchos otros–, mientras que en el segundo caso nos serviremos de las reflexiones sobre las funciones de significación estructural expuestas por Roland Barthes (1990). Podemos, por lo tanto, sintetizar nuestro trabajo en torno a los siguientes objetivos de investigación:

01. Contraponer las presentaciones del personaje principal en ambas películas, tomando como base la secuencia inicial y aplicando sobre ella una metodología de análisis textual microanalítica. Quedará desarrollada en los epígrafes 1.1. y 2.1.

02. Explorar el funcionamiento narratológico de ambas cintas (sistema de narradores, gestión del tiempo, el espacio y el punto de vista). Quedará desarrollada en los epígrafes 1.2. y 2.2.

03. Analizar detenidamente el funcionamiento estructural de cada cinta (Epígrafes 1.3. y 2.3.) para después realizar un estudio de sus similitudes y diferencias, siempre desde la óptica de la significación semiológica (Epígrafe 4).

04. Concluir, finalmente, que el legado matrilineal está en el centro de ambas películas, aprovechando los datos extraídos de los análisis y reforzando esta idea mediante el análisis textual del cierre de ambas cintas (Epígrafe 5).

2. Carmina o revienta

2.1. Análisis textual: presentación de Carmina



[Figs. 1 y 2]³

La luz de una vela en una cocina a oscuras espera a Carmina –como espera la luz del cine–, quien al entrar se siluetea en contraluz [Fig. 1]. Esto anima nuestra escucha: los ronquidos de su marido, aullidos de perros callejeros hambrientos, pisadas de chanclas baratas, rígidas bolsas de supermercado y su acelerada respiración. Carmina se acerca a la ventana y también ella busca la vela. De un plano general, el montaje nos destaca varios planos detalle de esa vela roja [Fig. 2] que palpita entre estampitas religiosas manoseadas mientras Carmina reza pidiendo al cielo, creyendo que arriba hay un Otro que le obedece. Desde luego, como veremos, el Otro del discurso, esto es, el meganarrador, parece rendirse ante ella.



[Figs. 3 y 4]

Al encender la luz Carmina advierte un corte en la pierna [Fig. 3] que limpia con una *vileda* amarilla y envuelve con papel absorbente y film transparente. En los tres primeros minutos de la película la planificación ha oscilado entre planos generales [Fig. 4] y planos detalle, es decir, entre el hogar y las heridas, el habitar y sus rasgaduras. Y el personaje se ha presentado tratando de curarse lo que duele en el alma y lo que en el cuerpo sangra inadvertido. No es trágico, es esperpéntico: Carmina trata

³ La fuente de todas las capturas de pantalla citadas en el texto es la edición física de la película distribuida por *Cameo*.

su cuerpo como un trozo de carne. Ahora le queda al discurso humanizarla, es decir, concederle un rostro en primer plano y escucharla.

A la enunciación le cuesta encuadrar a Carmina en primer plano, se distrae por sus amuletos, sus joyas, el leopardo estampado sobre algodón barato y ese goce, el de fumar, que la está matando. El foco ignora ya el fondo y busca su rostro, pero se pierde porque no anticipa los gestos o movimientos de Carmina. Esta vacilación de la cámara es ya un pulso, un rasgo documental, en la medida que da cuenta de que la enunciación simula no saber todo o, por lo menos, no anticipa porque es el personaje quien manda y la enunciación quien se dispone a retratar. Ante esa resistencia del primer plano, la cámara toma distancia y cambia de ángulo para encuadrarla en plano medio. Pero cuando Carmina se emociona vuelve, ahora sí, para encuadrar su primer plano.



[Figs. 5, 6 y 7]

“Cualquier día Carmina pega un reventón... y al carajo la Carmina” y llora. Cuando la cámara ya consigue el plano para la emoción, pura “imagen afección”, parece que el relato puede arrancar. El *main title shot* del film se inscribe sobre su rostro [Fig. 5], mientras el plano vira a amarillo [Fig. 6] hasta fundirse a negro [Fig. 7]. Es un rostro el que se rescata, el que se colorea y el que se borra ante el espectador. Aquí se condensa simbólicamente, como veremos, el trayecto simbólico entre las dos películas.

El díptico que aquí arranca se sostiene en una heroína que, como tal, no podrá descansar: “todo el mundo está dormido, menos yo”, dice. El título del film en sí mismo es una exhortación al movimiento que emparenta a Carmina con la picaresca; “Camina o revienta” es una disyuntiva popular de urgencia, un grito de salvación: muévete o muere. Más allá de la referencia explícita a la célebre película de los ochenta *El lute: Camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987), muestra una oposición lógica entre dos términos: como veremos, o bien la protagonista impone su presencia en el relato y toma el control de los acontecimientos, o bien explota la unidad económica familiar. La historia se desplaza aparentemente entre esos dos polos.

Y aquí, el espectador va a intentar caminar al ritmo y en la dirección de Carmina: esta ocupa un lugar central designado desde el propio nombre de la película, y que a su vez se designa en un espacio “interior” para narrar (la cocina de la casa) y la capacidad para hacer avanzar, mediante su palabra, los acontecimientos. El resto de personajes comparecen siempre en exteriores, y remiten exclusivamente acontecimientos anecdóticos de su pasado que no impactan en el desarrollo central de la película. Carmina es nuclear mientras que su marido y sus hijos son catalíticos.



[Figs. 8, 9 y 10]

Desde el prólogo, la cocina deviene el espacio central del film: el lugar desde donde ella, auténtico corazón de la familia, funda su matriarcado [Fig. 8]. Si «la casa es un diáfano símbolo femenino en el sentido de refugio, protección o seno materno» (Bou, 2006: 78), la cocina es el lugar donde se domestica por la vía del estómago y del amor. Esto lo marca de forma hilarante la aparición de Marifé [Fig. 10], la cabra –uno de los animales más indomables y descarriados– que Carmina alimenta.

La cocina es el lugar desde el que ella mira a contracampo, estableciendo cierta complicidad con el espectador. La cocina es el lugar de la confesión: el espacio en el que Carmina se habla a sí misma, donde se permite abandonar el semblante de mujer valiente y todopoderosa para declarar sus miedos. Por ello, la escena de la cocina, que se marca como el presente del relato desde donde ella nos narra su historia, tematiza constantemente la muerte.

Bou anota que “la imaginación melodramática propuso durante la edad de oro de Hollywood toda una serie de rostros femeninos identificados con los relojes” (2006: 87). Nos da el ejemplo de la señora Miniver (*Mrs. Miniver*, William Wyler, 1942) que, tras la partida de su marido e hijo a la guerra, cada mañana pone en hora el reloj de la pared, como si pudiera corregir o controlar el tiempo. Aquí Carmina, a lo largo

de ambos films, parece controlarlo perfectamente [Fig. 9]: toda su picaresca reside precisamente en ese control, especialmente en *Carmina y amén.*, donde logra incluso corregir el tiempo simbólico de la muerte al conseguir ocultar unos días la muerte de su marido –fantaseada como hemos dicho en el primer film– para poder cobrar la paga extra. Sin embargo, Carmina irá consumiéndose por dentro, al compás de sus caladas humo.

2.2. Funcionamiento narratológico

La película está hilvanada principalmente mediante la focalización filmica externa: hasta el final del relato no estaremos en condiciones de saber lo mismo que Carmina. Sin embargo, el mecanismo enunciativo torsiona esta diferencia mediante la incorporación de la propia protagonista como narradora principal (dramatizada y autodiegética).

Analicemos esto detenidamente. En primer lugar, *Carmina o revienta* no duda en exponer constantemente las huellas del sujeto de la enunciación. Así lo vemos en las entrevistas constantes que los distintos protagonistas ofrecen a cámara, tanto en aquellos planos que utilizan la mirada frontal como estrategia empática [Fig. 11], como aquellos que ofrecen una segunda angulación que pone en imágenes el gesto mismo de enunciar [Fig. 12].



[Figs. 11 y 12]

Paco León se vale así de unas huellas discursivas que acercan su planteamiento al del documental o a la entrevista televisiva, subrayando mediante la dislocación del montaje el gesto de su propia escritura y explicitando la presencia autoconsciente de un autor implícito. Esta instancia queda patente tanto en el “megamostrador filmico” (aceptación de la mirada a cámara, uso del plano recurso como gesto que configura la identidad del personaje) como en el “narrador filmográfico” (montaje quebrado de la cinta que recusa la linealidad y ordena los acontecimientos en torno a núcleos temáticos, inserción de créditos que marcan a los sujetos empíricos y los marcos temporales del relato).

Si *Carmina y Amén.* contiene pulsaciones documentales es también por su voluntad de retrato y por la escucha de los espacios que transitan los personajes: de este modo, tal y como hemos advertido que en la presentación de Carmina como personaje se intercala su rostro con sus objetos, en la presentación de María el espacio es clave; María, que anota su inmadurez estando siempre pegada a su móvil y a su mujer amiga, se presenta enclaustrada por las cajas de la trastienda de la venta de su madre.

Con todo, en el interior del dispositivo localizamos al narrador dramatizado principal (Carmina) y bajo ella la existencia de otros tres narradores de segundo grado (María, Basilio y Antonio). Esto, sin embargo, no hace que toda la película deposite los mecanismos de punto de vista sobre ella. Las entrevistas o el cierre del bautizo tendrán lugar más allá del conocimiento de la protagonista, generando así una pequeña hendidura por la que el dispositivo enunciativo puede ofrecer otras pinceladas de la barriada, de las emociones del resto de personajes. Como veremos, esta disposición será clave para entender el análisis estructural de la película.

2.3. Funcionamiento estructural

La película puede dividirse en cuatro *lexías* o grandes unidades significantes. Cada una de ellas está marcada por la inclusión de una entrevista a un personaje principal y por la marca de un salto temporal en el desarrollo del filme.

Ya hemos visto cómo el prólogo marcaba un punto cero del tiempo del relato con la llegada de Carmina, en plena madrugada, a su casa. A partir de este punto se abrirán tres grandes bloques a modo de flashbacks (hace un mes / hace un año / hoy) que harán coincidir finalmente, en los últimos minutos, el tiempo del relato y el tiempo de la historia.

Lo interesante es que, a su vez, esos bloques están compuestos por fragmentos completamente desgajados de la narración –las entrevistas, por ejemplo, ocurren en un cronotopo sin especificar, más propio de la intimidad que de la necesidad narrativa de hacer avanzar la trama–, así como todo tipo de digresiones, anécdotas ajenas a la intriga principal, conversaciones aparentemente banales... La oralidad, la gestualidad, el gusto por el detalle y por la estampa coral domina las estrategias enunciativas.

No obstante, como señalábamos, la estructura puede sistematizarse sin forzarla en absoluto.

Tabla 01. Funcionamiento estructural temático de *Carmina o revienta*.

Fuente: Elaboración propia.

Lexía 01 Elipsis que recoge: <i>Hace un mes</i> Entrevista del personaje: <i>María</i> Tema desarrollado por Carmina: <i>Su propia muerte</i>	Lexía 02 Elipsis que recoge: <i>Hace una semana</i> Entrevista del personaje: <i>Basilio</i> Tema desarrollado por Carmina: <i>Su propio cuerpo</i>
Lexía 03 Elipsis que recoge: <i>Hace dos días</i> Entrevista del personaje: <i>Antonio</i> Tema desarrollado por Carmina: <i>Su enfermedad vaginal</i>	Lexía 04 Elipsis que recoge: <i>Hoy</i> Unión de todos los personajes en la escena de la <i>Comunión</i> . Tema desarrollado por Carmina: <i>El asesinato de su esposo</i> .

En primer lugar, detectamos un doblez abismal entre lo que la película propone como su propia trama principal –el gesto picaresco por el que Carmina engaña al seguro y a la policía para garantizar la supervivencia económica de su familia– y la gravedad de las subtramas secundarias –vinculados directamente con la enfermedad, el cuerpo y la muerte–. La estructura está dominada, por lo tanto, por una suerte de escisión entre la hipotética levedad de la “historia” –perteneciente a un género cinematográfico, el *thriller*, orientado además desde una reformulación de los rasgos costumbristas del cine español– y la implacable sugerencia del “relato” –directamente conectado, o bien con la

pregunta por la existencia propia de la modernidad, o bien con la pregunta por el cuerpo que reaparece una y otra vez en los textos cinematográficos postmodernos.

El desglose significativo de los bloques es, además, extraordinariamente claro. En la lexía 01 se conectará la presencia de María con la propia muerte de Carmina. En el díptico de Paco León la herencia familiar y la posición en el mundo se dará de manera eminentemente femenina, generando un cierto “saber de la familia” que se transmite, como un secreto, de madres a hijas. Esta lexía 01 incorpora, además, el único plano de la película en el que coinciden las tres generaciones del clan: tres mujeres (Carmina, María, y el encuentro nominal, literalmente escrito de ambas: Marina – Fig. 13).



[Figs. 13 y 14]

La composición de la escena traduce visualmente esa posición intermedia entre la madre y la hija: Marina todavía no tiene rostro dentro del relato [Fig. 14], se encuentra fuera de foco y, sin embargo, marca la posición exacta en la que se deposita el saber familiar: un saber que se construye en los rituales, los gestos, las creencias y los giros del lenguaje. Y este saber que circula entre el triángulo de generaciones parece estar guiado por el significativo de la fortaleza tal y como subraya la camiseta Kitsch de María: una Scarlett O’Hara fucsia. La silueta desdoblada del personaje de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) espeja el arrojío de su madre, pero desde luego, anuncia la propia trayectoria de María en el díptico, de una posición adolescente frente al mundo hasta una posición encorajada por los avatares de la vida.

La lexía 02 introduce, mediante la figura de Basilio –un discapacitado intelectual del barrio– el problema de la alteridad en mitad de la exclusión social. La película sale de la familia para introducir una mayor profundidad en las experiencias de los márgenes, de los sujetos no asimilables por los marcos económicos y sociales. Coincide además con la reflexión de Carmina sobre su propio cuerpo: la manera en la que el sufrimiento de su vida le ha hecho cambiar, la manera en la que “no se reconoce en los espejos de los probadores”. Paco León utiliza la conexión entre el cuerpo de Carmina y el de Basilia como cuerpos que sufren una doble exclusión: la intelectual, pero también la legislativa. Basilio es golpeado por la vida y por la policía, condenado a vagar por la barriada en unos hermosísimos planos en los que, de alguna manera, su discapacidad queda poetizada como una suerte de excepción al suburbio. Carmina queda golpeada por el tiempo y por la ropa que no ha sido diseñada para ella, para mujeres como ella.

La lexía 03 cierra el círculo de la familia normativa presentando a Antonio y narrando, en paralelo, la enfermedad vaginal de Carmina. El padre es presentado explícitamente como un alcohólico, incapaz de tomar decisiones y de realizar ninguna acción a favor de su familia. La escisión entre lo masculino (la discapacidad intelectual/el alcoholismo)

y lo femenino (la transmisión del saber y del cuidado en la familia) se explicita, además, por su posición estructural. Basilio/Antonio comparecen allí donde la cinta habla del cuerpo hinchado y de la vagina enferma de la protagonista. La conexión de significantes es implacable: algo hay del orden del sexo que se escribe con profunda angustia, que está vinculado con la desaparición, con la podredumbre, con el pánico. Lo femenino pertenece al orden de la palabra (María no deja de hablar con su teléfono móvil, pero también canta y embruja a los demás con sus canciones y su belleza; Carmina es un personaje-palabra, un personaje-monólogo), mientras que lo masculino o bien apenas puede articular palabra (Basilio), o bien su palabra resulta impostada, mentirosa, falsa (o solo alcanza cierta verdad entre balbuceos de alcohol).

La lexía 04 es especialmente delicada porque realiza la unión de todos los significantes anteriores y, a su vez, marca el camino por el que transitará *Carmina y amén*. La película opta por dejar atrás el carácter episódico para concretar la gestión de la información en dos grandes secuencias de escenas montadas en torno a la música: la narración de la comunión (gesto de mostración de la comunidad, rito donde de nuevo es una mujer la que se inserta en un tejido social mediante un gesto religioso que Paco León no graba, sino que queda elíptico), y el final con el engaño al seguro y a la policía.

La composición estructural, sin embargo, nos permite darnos cuenta de una extraña contradicción: hay una divergencia entre el nivel de la historia (que queda cerrado de manera lineal con el triunfo de la protagonista) y el nivel del relato. Este último expone que la película entera está construida como un espejo: las lexías 01 y 04 se centran en la muerte, las lexías 02 y 03 en el cuerpo y sus enfermedades. Ciertamente, algo no queda *cerrado* en la película y se abre la necesidad de una nueva escritura.

3. *Carmina o Amen*

3.1. Análisis textual: presentación y reconocimiento de Carmina



[Figs. 15, 16 y 17]

Carmina y amén. arranca también desde la cocina, de noche, pero incluye el marco de lo doméstico [Fig. 15], que se extiende respecto al primer film: la cámara, que espera quieta y discreta en el vestíbulo tomando cierta distancia con la escena, incluye la puerta del salón, donde Paco muere al poco de regresar a casa [Fig. 16]. Como en el prólogo de *Carmina o revienta*, la protagonista fuma y llora, acompañada por esa vela que pide por ella. La muerte que fantaseaba en el primer film está ahora sentada cerca. En la segunda película los personajes ya no miran a cámara en clave de testimonio, ya no se presentan, el espectador ya los conoce. Sin embargo, Carmina seguirá confesándose, ahora al lado de su marido muerto, que ocupa el lugar de la escucha [Fig. 17] y del desecho que espeja su propia muerte.

Carmina llama a María, que llega inmediatamente. Cuando van a notificar la muerte a emergencias Carmina decide, ante la perplejidad de su hija, no hacerlo hasta el lunes, para poder cobrar ese día la paga extra. De nuevo, la supervivencia fuerza a la picaresca. María sospecha y el espectador también, porque escuchó la fantasía de Carmina sobre la muerte de su marido. La cocina es, también aquí, donde se deslizan los secretos entre madre e hija. Pero, como hemos visto anteriormente, esto implica convivir con la muerte, administrarla, frenar su olor, mascar su sabor e incluso verla de cerca. Y es que el cuerpo de Carmina no deja de anunciar su propia muerte, y vomita.



[Figs. 18-23]

Tras un brevísimo plano detalle de ese vómito [Fig. 18] un travelling puntúa el prólogo: encuadra en escorzo a María [Fig. 19] mientras Carmina sentencia “y de esto, no se puede enterar nadie”, sellando la complicidad entre ambas. La cámara sigue a Carmina, que fumando frente a la ventana retira la mirada a María [Fig. 20] y descansa en el mármol de la cocina. Carmina es presentada fumando, de perfil, enmarcada por la ventana del fondo. En su espalda se funde con el *main title shot* [Fig. 21] sobre una corona de flores que arde [Fig. 22] y hace desaparecer la figura de Carmina [Fig. 23]. Este travelling también es puntuado por una guitarra que llora, de esos que nos recuerdan a Ennio Morricone. Y es que en un solo movimiento de cámara el film arranca anunciando la muerte de Carmina, distraída por la muerte de su marido: auténtico *macguffin* del relato.

Paco León utilizará un fundido para incorporar sobre su cuerpo dos elementos: el nombre de la película, pero también una corona de difuntos. Mientras borra a su madre del encuadre, introducirá una llamarada de fuego que surge del interior de la corona y que atraviesa la tipografía blanca.



[Fig. 24]

La película, por lo tanto, comienza hilando sus significantes: un cuerpo de mujer, confinado en el espacio de lo cotidiano, pero que arde por dentro. Y ese ardor tiene que ver tanto con su nombre (*Carmina*, origen de la llamarada en

el centro de plano) como con lo sagrado (*Y amén.*), donde se escribe además el “punto final”. Fuego polisémico con doble intención: fuego de una pasión que la ha devorado por dentro y que lleva poniendo en palabras desde su anterior película, pero también fuego funerario, fuego destinado a comerse ese cuerpo –hasta el roll de créditos final– como traslación visual de la metástasis. Pero como el cartel anuncia, ella se impone como la posibilitadora de la luz, la que enciende la vela, la que enciende, con su deseo, el deseo de Paco León como autor cinematográfico.

3.2. Funcionamiento narratológico

Aunque parezca contradictorio, la segunda entrega de la saga muestra un viraje hacia el clasicismo tanto en la mostración de las huellas de la enunciación como en la disposición estructural de los acontecimientos. La diferencia se aprecia desde la propia formulación del título: allí donde *Carmina o revienta* planteaba una disyuntiva, *Carmina y amén.* se modifica y habla de un cierto punto final. “*Y amén.*” apunta a la voluntad, a la fuerza de la decisión tomada por la protagonista, pero también tiene una connotación religiosa: es la fórmula que cierra las oraciones, en la traducción de Nueva Jerusalén es también la palabra que cierra el relato bíblico (Ap, 22: 21). En la tradición hebrea en la que se origina el término, *āmēn* tiene una doble naturaleza: la del deseo (de que algo acontezca) y también la de la verdad (de un hecho consumado, narrado por alguien). La traducción católica habitual –así sea– mantiene, aunque sea con fragilidad, ambas naturalezas. Del mismo modo, y no es baladí recordarlo, la palabra *amén* tiene un significado litúrgico que apunta directamente al pueblo, a la comunidad: es la respuesta que los fieles otorgan a los deseos, profecías y afirmaciones espirituales de cada oficiante.

Por ello, la película sorprende por su linealidad. Lo que en la primera entrega se narra dislocadamente y mediante un sistema múltiple de narradores, aquí ha quedado organizado en una precisa cronología causal con elipsis siempre controladas y sin apenas digresiones en el relato. *Carmina* sigue funcionando como personaje principal en focalización filmica externa –sabremos de su enfermedad mortal únicamente en los últimos minutos de película–, pero en esta ocasión no ejercerá como narradora principal ni se dirigirá al espectador en ningún momento. De hecho, el meganarrador, al contrario que en la anterior película, suturará constantemente todos los elementos discursivos (uso recurrente del plano/contraplano, cuidado *raccord* espacio-temporal entre escenas) para facilitar la lectura del espectador. En su correspondiente división, el “megamostrador filmico” se valdrá principalmente de planos centrados sobre los personajes y de la coherencia de movimientos y miradas, y el narrador filmográfico ordenará las secuencias en un marco cronológico y acotado según los intereses del relato (de la muerte de Antonio a la emancipación emocional de *Carmina*).

Hay, no obstante, una excepción: la exquisita escena del entierro en la que se generará una molesta violencia enunciativa entre dos estatutos de la mostración: la poetización de la muerte (cámara lenta, música extradiegética, imágenes de gran perfección compositiva filmadas con una cámara *phantom* que permite registrar detalles que la vivencia particular no puede) [Figs. 25 y 26] y su mostración descarnada (ruido de los operarios del cementerio, cámara en mano, fotografía naturalista) [Figs. 27 y 28].



[Figs. 25-28]

Y es precisamente aquí donde Paco León, en un gesto deliberadamente *hitchcockiano*, aparece de cuerpo presente en el relato [Fig. 27], serio y cabizbajo —oponiéndose a ese rostro cómico por el que era conocido para los espectadores—, formando parte de esa comparsa del duelo. Esta marca enunciativa, como presencia del autor real del texto, llega para anunciarnos algo: que, en esta saga, él también llora.

En cuanto al punto de vista, de nuevo nos posicionamos junto a Carmina, si bien hay una cierta modificación en la mostración del universo fílmico; ahora León invertirá mucho más tiempo en reflexionar sobre el entorno femenino de la protagonista: sus vecinas, sus amigas, los ritos y las conversaciones que las unen y las hermanan. Todas están heridas en lo afectivo y en lo sexual. Esto lo vemos por vociferantes y variopintos personajes que se agolpan en el comedor de Carmina para velar al muerto sustituyendo el silencio por lo grotesco. Personajes que cada uno va con su cantinela, su angustia o su delirio sin escucharse, pero que de forma es una pregunta por lo femenino. Algunos hombres entran, pero callan e incluso risiblemente ocupan el lugar de un muerto. Lo masculino se desvela como una suerte de monstruo incapaz de ocupar ningún rol válido en sus afectos: padres ausentes, maridos que no duermen en casa, gestos que aplastan la necesidad de cariño y cercanía que esas mujeres hilvanan en sus larguísimas conversaciones. Aquí, lo masculino es el nombre del silencio. En lugar de un sistema de narradores que se dirigen a cámara, lo que encontramos aquí es una pequeña colección emocionante de mujeres que depositan en la protagonista el contenido de sus anhelos. Al hilo de esto, merece la pena señalar una última diferencia: los monólogos de Carmina también quedan desplazados y no se dirigen al espectador. Antes bien, es el cadáver de Antonio, de cuerpo presente, hacia el que la protagonista se dirige constantemente. Las demandas de las palabras femeninas trascienden, pues, el horizonte de la muerte.

Podemos concluir, por lo tanto, que los personajes ya no se dirigen a nosotros, sino a un cuerpo muerto (Antonio), o a un cuerpo que está preparándose para la

muerte (Carmina). Palabras sobre el interior –sobre la angustia, la subjetividad, la soledad o el sexo– dirigidas a la muerte misma.

3.3. Funcionamiento estructural

Paradójicamente, pese a la linealidad de la narración, la disposición estructural de la película ofrece mayores problemas de lectura que en *Carmina o revienta*. Una vez más, encontraremos que los bloques temáticos están divididos mediante categorías cronológicas cerradas (días de la semana, franja horaria), pero no cuentan con una disposición tan clara de elementos significantes. Es necesario, por tanto, analizar con mayor lentitud su funcionamiento.

La película se ordena en torno a tres acontecimientos: la muerte de Antonio, el velatorio del difunto (su proceso de duelo “público”) y, finalmente, la emancipación de Carmina. Sin embargo, la película no utiliza estos momentos para separar los actos del guion siguiendo la estructura aristotélica, sino que los desplaza y genera modificaciones estructurales de gran calado a partir de ellos. Observemos el mapa estructural para, a continuación, analizar sus consecuencias:

Bloque 01: Muerte de Antonio	Bloque 02: Proceso de duelo “público”	Bloque 03: Emancipación de Carmina
Lexía 01 Franja temporal: sábado por la noche. Tema: Muerte del marido y secreto familiar. Personajes centrales: Carmina y María	Lexía 05 Franja temporal: lunes por la mañana Tema: Las ceremonias femeninas ante la muerte y el desamor. Personajes centrales: Carmina, María y Fany.	Lexía 06 Franja temporal: Indeterminada. Tema: La posición ante la vida y la muerte. Personajes centrales: Carmina y Roger
Lexía 02 Franja temporal: domingo por la mañana Tema: Justificación del asesinato de Antonio como acto ético Personajes centrales: Carmina y Teresa		
Lexía 03 Franja temporal: domingo por la tarde Tema: El legado y el cuidado femenino de la familia Personajes centrales: Carmina y María	Dislocación (Lexía 05b): Transformación de María en Carmina	
Lexía 04 Franja temporal: domingo por la noche Tema: La insatisfacción sexual y afectiva. Personajes centrales: Carmina y Yolanda		

Tabla 02. Funcionamiento estructural temático de *Carmina o amén*.

Fuente: Elaboración propia.

Lo primero que llama la atención es el obvio desajuste entre los tres bloques: la unidad estructural se hace evidente especialmente durante el primer bloque, en el que se repiten sistemáticamente ciertos significantes (gestos y temas). Así, Carmina muestra síntomas evidentes de su enfermedad (lexías 01, 02 y 03), recibe una visita ajena a la familia que pone en peligro el ocultamiento del cadáver de Antonio (lexías 02, 03 y 04), o desarrolla la relación íntima con su hija (lexías 01, 02 y 04). A nivel temático, se detectan dos intereses principales que ya veíamos en *Carmina o revienta*: la relación de continuidad familiar (lexías 01 y 03), y la relación de insatisfacción con el propio cuerpo o con la afectividad (lexías 02 y 04). Del mismo modo, las dos primeras lexías están cohesionadas por su función en el relato: la primera plantea el conflicto dramático –Antonio ha sido asesinado por Carmina, pero no puede hacerlo público porque necesita cobrar la pensión–, y la segunda justifica implícitamente la posición de la protagonista mediante el monólogo que Teresa propone sobre su hijo discapacitado: ante la imposibilidad de garantizar una vida digna a tu alrededor, es mejor optar por un asesinato limpio que evite sufrimientos mayores.

Llegados a este punto, parece evidente que en *Carmina y amén*. emerge de manera explícita todo lo que había sido reprimido, sugerido, situado en sordina en su anterior película. El centro ya no está en la anécdota narrativa (un robo, una trampa), sino en el cuerpo y su finitud como motor absoluto de la película. Del conjunto general de Lexías extraemos tres temas básicos: la muerte (01, 02, 05, 06), las pasiones del cuerpo (03, 05, 06) y la transmisión de la posición en el mundo por vía matrilineal (01, 03, 05).

Podemos encontrar evidencias de este funcionamiento, además, mediante el análisis concreto de significantes visuales. Un ejemplo nos lo da la representación de la transmisión del saber matrilineal, es todavía más interesante y da cuenta de la evolución visual que Paco León experimenta desde su primera película. Si acudimos a la Tabla 02, podremos comprobar que hemos situado una “dislocación” entre la lexía 05 y 06. Es decir, falta algo para que Carmina pueda emanciparse de su pasado, despedirse en paz, dejar el mundo. Falta que, finalmente, su hija reciba todo el aprendizaje y pueda ocupar el lugar que ella va a dejar vacante. Lo interesante es que la formulación de dicha transformación no ocurre en términos de guion, sino en el plano estrictamente visual.



[Figs. 29 y 30]

También en *Carmina y amén*. se reúnen las tres generaciones, pero ahora Marina ya tiene rostro [Fig. 29]. La planificación de este encuentro en la cocina realiza un juego de plano contraplano [Fig. 30] que parecen anunciar un desplazamiento de lugares. Esto va subrayando la evolución de María como personaje, pero ante todo anuncia nuevamente la sucesión.



[Figs. 31-33]

Otra rima marca dicha sucesión: ahora María enciende su cigarro con el encendedor de la cocina, vomita en el fregadero mientras su madre la mira [Fig. 31]. Acude a la ventana fumando con determinación y serenidad: “Ea, pues venga, vámonos, que tenemos que elegir el ataúd de mi padre”. Paco León concluye el trayecto de María con un plano [Fig. 32 y 33] que rima sobre el reproducido en las figuras 19 y 20. Se trata de un travelling lateral de seguimiento sobre el hombro (de María en la primera escena, de Carmina en la segunda). Concluye en ambos casos en el frame reproducido, generando un abrochamiento total sobre las dos figuras femeninas: la madre y la hija ocupan el mismo lugar en la cinta, el mismo espacio en plano, forman parte de la misma trayectoria narrativa. Y es simbólico que el trayecto lo haya marcado un travelling, porque generalmente la cámara de Paco León no se mueve (más allá del pulso documental, del temblor del que mira) para privilegiar los movimientos o gestos de los actores. El movimiento aquí marca, pues, que algo se moviliza en la línea genealógica, hay un deslizamiento en la novela familiar donde siempre hay significantes, amos y pesados, que se heredan. Únicamente después de este movimiento de cámara, Carmina podrá hablar de su enfermedad y asumir que está lista para marcharse.

En *Carmina o revienta* se explicitaba una distancia entre generaciones –Carmina no podía entender el parloteo constante entre su hija y Susi, Marina jugaba alejada de su madre y su abuela. El término generación es una forma de nombrar un vínculo fuera de la línea genealógica familiar, a través de otras identificaciones con un tiempo histórico concreto y compartido; la generación permite, pues, trazar una brecha o una distancia con lo familiar. Ahora bien, en *Carmina y amén*, se impone la importancia del legado, especialmente, entre mujeres. Nos dice Feixa que “para las generaciones familiares femeninas, la idea de genealogía cobra importancia. [...] la memoria familiar que las abuelas y madres custodian permite a sus hijas evaluar el camino recorrido por las generaciones de mujeres inmediatamente anteriores a ellas, y calibrar la distancia que les queda por recorrer” (2014: 48). Así, en este film la mejor amiga de Marina, Susi (que en el primer film solo estaba presente desde el teléfono), se esfuma, en una escena Carmina y María duermen juntas [Fig. 34], en otra Carmina y Marina, y el film se centra en la herencia, en la transmisión del peso de los ritos, de las palabras.



(Fig. 34)

4. Comparación de ambas estructuras

Una vez realizado todo el análisis precedente, ya podemos sistematizar toda la información narratológica y estructural mediante una serie de temas principales que se organizan en torno a tres ejes. Distinguiremos las lexías de la primera película con la letra *R* y las de la segunda con la letra *A*.

Tabla 03. Comparación estructural. Fuente. Elaboración propia.

Tema		Lexía en <i>Carmina o revienta</i>	Lexía en <i>Carmina y amén</i> .
La muerte	Muerte de Carmina	R01	A01, A02, A06
	Muerte de Antonio	R04	A01, A02, A05
El cuerpo como lugar de la insatisfacción afectiva o sexual		R02, R03	A04, A05
La continuidad familiar y el legado matrilíneal.		R01	A01, A03, A05b (Dislocación)

Este ejercicio de síntesis nos permite concluir que, pese a las diferencias en los elementos narratológicos de ambas cintas (la cronología, la disposición temporal, el punto de vista, el sistema de narradores e incluso la visibilidad de las huellas de la enunciación), el análisis estructural muestra que ambas están compuestas, en cuanto a sus significantes mayores, de manera muy similar.

Ambas películas están enmarcadas en torno a la muerte. Es el tema que las abre (R01, A01, A02), pero también que las cierra (R04, A05, A06). Son textos, por lo tanto, dominados por la idea de la muerte del padre o de la madre. Esta idea queda encapsulada, en ambos casos, por la reflexión en torno al cuerpo como espacio del placer y de la enfermedad, que siempre ocupará un lugar medio en la estructura (R02, R03, A04, A05). En cierto sentido, es como si temáticamente, Paco León quisiera explorar los límites entre el cuerpo real, físico, presente, y las escrituras de su desaparición.

Finalmente, frente a este mecanismo, la película ofrece la respuesta del legado, que se suele situar siempre al inicio del film (R01, A01, A02). Ahora bien, esto nos plantea una duda: si el legado no es capaz de cerrar significativamente el lugar del film, ¿qué puede hacerlo? Para ello, es necesario comparar los gestos de la enunciación a las orillas del relato: los créditos de despedida.

5. A modo de conclusiones: La importancia del legado

Como hemos podido ver a lo largo de todo el texto, el centro de la película está, en efecto, ocupado por la idea del legado matrilíneal. Para terminar de atar esta idea, nos remitiremos a continuación a la clausura de ambas películas.

En el cierre de *Carmina o revienta*, ésta guiña el ojo a la cámara en un gesto de complicidad y vuelve a segundo término junto al perito del seguro estafado, ninguneado visualmente por el desenfoque [Fig. 35]. En primer término, queda María con la perplejidad de quien *sabía*, pero no alcanzaba a creer, traduciendo además cierta transmisión y aprendizaje entre las dos generaciones. Sobre un fondo negro se inscribe de forma contundente el rótulo “FIN.” [Fig. 36] cuyas mayúsculas y punto final insisten en abrochar el relato que aquí se quiere ficción –a continuación, se ins-

cribe la cita de Tom Clancy sobre el sentido de ésta. La idea de triunfo se remacha con la inclusión de una versión flamenca del *I Will Survive* que se extiende hasta los créditos. La muerte queda borrada de plano y la película deviene triunfo, acto de supervivencia, juego cómplice entre personaje y espectador.



[Figs. 35 y 36]

En los créditos, los personajes se perfilan sobre un fondo amarillo saturado mientras el espectador puede dar cuenta de la porosidad entre realidad y ficción: Paco León –y este es uno de sus estilemas que continúa en *Kiki, el amor se hace* (2016)– no suele cambiar el nombre entre actor y actante, como si quisiera arrastrar al personaje algo de la verdad que el nombre del actor transporta (y, por supuesto, al revés).

Pero lo relevante aquí es que Carmina, que en este film debuta como actriz representándose prácticamente a sí misma, aparece tal y como ella había enunciado desear ser recordada. De entre todas las muertes que imaginaba Carmina este era el relato de la suya:

No me gustaría que me enterrasen tendida. A mí que me sentaran [...] con mi cigarrito. Así, que, con el aire, así, le vaya dando el humito así. Y todos detrás, que me miren y que les dé risa. Que digan: mira Carmina la hija de puta cómo va: tiesa como un garrote, pero mira, fumando.

Es muy relevante que, desde la presentación del personaje, es decir, allí donde nace para el espectador, Carmina ya imagina su muerte. Pero hablando de forma estricta, la muerte no se puede pensar. En 1915, Freud decía que el hombre civilizado, aunque se sepa mortal, no se puede imaginar la propia muerte: “La muerte propia, es, desde luego, inimaginable, y cuantas veces lo intentamos podemos observar que continuamos siendo meros espectadores”. Otra cosa es la pulsión de muerte (1920), ese concepto con el que Freud nombra el hecho de que hay algo en el hombre que no quiere su bien, que atraviesa el inconsciente del ser hablante, que lo lleva a la destrucción del otro y de sí mismo. No existe representación de la muerte propia en el inconsciente (aunque sí del deseo). Sin embargo, la escritura audiovisual revela que quien imagina la muerte de Carmina es el meganarrador, que desde cierta óptica podría ser pensado como el trasunto textual del autor Paco León, hijo real de Carmina.

Así, los créditos quedan encabezados por una Carmina que se alza fumando, de perfil, tal y como dice querer ser recordada. Este es, además, el fotograma base para el diseño del cartel, que revela el film como un poema amoroso que trata de trascender su

muerte para eternizarla. En la estructura de menú del DVD, en la que también se sigue el mismo motivo, el humo del cigarrillo es el único elemento móvil que persiste como un hilo de recuerdo –o llanto– inagotable ante una imagen congelada. Pues, aunque el meganarrador sigue moviendo la moviola y los créditos entran y salen, los personajes aparecen en una fotografía fija, como puros fantasmas: –“Quien ama profundamente el cine nunca puede ser enemigo de los espectros” (Ruiz, 2013: 70)–.



[Figs. 37-39]

Su imagen [Fig. 37], además, coherente con ese legado generacional, se funde [Fig. 38] con la de María [Fig. 39]. Y aunque el fundido encadenado es constante en esta primera parte de los créditos, aquí se destila un especial cuidado en comparar y confundir las figuras. El estampado de leopardo de Carmina se funde con los lunares de María, el cigarro con el pincel que la maquilla (y la designa como actriz), el recogido con la coleta..., en definitiva, una parece la versión de la otra, tan solo separadas por el consumo inexorable del tiempo.

Y si insistimos en decir que no es Carmina quien imagina su muerte sino Paco León, es porque el texto nos lo justifica de una forma muy ajustada. La última frase de Carmina, antes de su guiño final, sentenciaba: “María, ¿no te dije que nos ayudaba el Señor, ¿eh? Para que veas tú lo de los Santos”. Y en la segunda parte de los créditos, el *roll* final, se inicia inscribiendo, al posibilitador del discurso, Paco León, sobre el fotograma de las estampitas [Fig. 40], allí donde las cosas comienzan a hacerse verdad, es decir, el lugar de la matriz simbólica, allí donde reza el deseo de la madre. Carmina dirá en la siguiente cinta: “Yo no miento nunca. Yo cuando digo algo se convierte en verdad. Y amén”.



[Fig. 40]

En *Carmina y amén*. Carmina y su acompañante recorren una calle en sombras. Ella ha confesado su enfermedad y la canción es, ahora, otra versión del *My way*. De la supervivencia pasamos a la afirmación de un yo, de una cierta manera de transitar el mundo. El lugar central de plano se modifica: ya no es el antagonista burlado (el perito), sino una profunda línea de adoquines que se pierde fuera de foco, en profundidad –y que dibuja plásticamente la linealidad estructural del film como trabajo irreversible hacia la muerte. Se inserta entonces, una dedicatoria: A mi madre [Fig. 41].



[Fig. 41]

Del triunfo de la Carmina ficcional hacia nosotros al regalo del sujeto implícito (Paco León) a su madre (la Carmina Barrios real). Este gesto termina de anudar el problema estructural a base de negar la muerte por medio del relato. León escribe la muerte, la insatisfacción, el dolor sobre el cuerpo de su madre (viva), poetizando y generando una esperanza a través de su hermana María. La dedicatoria confirma el sentido de ambas películas: si María es la receptora del legado ficcional, Paco León es el receptor del legado vital de la presencia, la palabra, el gesto de su madre.

Carmina y revienta es un hijo (ad)mirando a su madre, y presentándola al mundo. Es un modo de inscribirla e inscribirse él mismo en el cine –es su ópera prima–, el lugar que él ama, y por lo tanto una fórmula para captar su espectro y eternizarla. Pero en *Carmina y amén*. Paco León ya se confirma como autor, aquel que mientras escribe recorta –“escribir es cortar y recortar. [...] la palabra letra –letra– [es] un anagrama de la palabra recorte –retall–” (Bassols, 2011: 57)– el goce de su novela familiar, un acto de amor a su genealogía que otras generaciones podrán reproducir.

6. Bibliografía

- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bassols M. (2011). *Lecturas de la página en blanco. La letra y el objeto*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.

- Feixa, C. (2014). *De la Generación@ a la #Generación. La juventud en la era digital*. Barcelona: NED.
- Freud, S. (1979). “De guerra y muerte. Temas de actualidad. Nuestra actitud frente a la muerte”. *T. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- Hernández, J.; Pérez Rubio, P. (2011). *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*
- Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites*. Madrid: Cátedra
- Recalcati, M. (2014). *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez Serrano, A. (2010) “Sujeto fragmentado: algunas contradicciones del discurso cinematográfico postmoderno”. *Sphera Publica*, núm. 10, pp. 43-56.
- Ruiz de Samaniego, A. (2013). *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*. Murcia: Editorial Micromegas.
- Zumalde, I. (2011). *La experiencia filmica: cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.