

En el futuro: la (re)construcción narrativa, temporal y autobiográfica del deseo

Por Matías David Espinosa y Nadya Sabrina Mazur*

Resumen: *En el Futuro* (2010) es una película estructurada como un libro, compuesta por un epígrafe, diez relatos y un epílogo. Aunque los relatos parecen independientes, todos giran en torno a la narración de un pasado amoroso desde un presente incierto, creando la sensación de estar en una sala de espera del futuro.

Desde una perspectiva semiótica nos proponemos realizar un análisis narrativo, temporal y autobiográfico, donde exploramos distintas historias, como la de una pareja que confronta su pasado sexual o un hombre que se enamora de una prostituta. La película desafía la idea de verdad al ser ficcional, permitiendo tratamientos variados de los temas amorosos y eróticos. Los relatos, en su diversidad y ambigüedad, invitan al espectador a reconstruir significados y reflexionar sobre la naturaleza del deseo y la narrativa humana.

En última instancia, *En el futuro* es un ejercicio de recordar y transmitir experiencias amorosas, dejando al espectador como juez de su relevancia en su propia vida. Este análisis se apoya en autores como Ricardo Piglia, Juan José Saer, Jerome Bruner, Umberto Eco, Marc Augé y Leonor Arfuch, entre otros.

Palabras clave: *narrativa; tiempo; autobiografía.*

* Universidad Nacional de Misiones - Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

Plantear el análisis semiótico de una película tan fragmentaria como lo es *En el futuro*¹ puede causar, en mayor o menor medida, desorientación. Por eso, es preciso aclarar que está estructurada como si fuese un libro. El largometraje cuenta con un epígrafe, diez relatos y un epílogo. Los relatos, en apariencia, son independientes entre sí, es decir, no establecen una continuidad narrativa entre ellos. Sin embargo, existe un eje central que los articula: la narración de un pasado amoroso desde un presente incierto en donde tanto los protagonistas como la escenografía crean la sensación de estar en una sala de espera. ¿Esperando qué? El futuro.

Dicho eje central nos permite realizar una lectura desde tres dimensiones posibles: la narrativa, la temporal y la autobiográfica. Abordaremos, desde esos enfoques, distintos relatos que componen la obra, entre ellos el de una pareja que no puede dejar de revisitar la historia sexual de uno de sus miembros; un coleccionista de “fotos de alcoba”; un hombre que se enamora de una prostituta; dos hombres que se reencuentran después de muchos años; y un fantasma que vuelve a su casa.

Narrar en el futuro

Filmar una película que sustenta la acción de los sucesos en la palabra y no en la imagen requiere de cierta técnica. En ningún momento vamos a ver a los actores interpretando sus historias, al contrario, los vamos a ver estáticos, mirando a la cámara o a un sujeto tácito y haciendo eso que los trajo hasta ahí: narrar sus deseos pasados.

Ricardo Piglia afirma que “(...) la narración [es] uno de los tantos usos posibles del lenguaje” (2014: 242). Gracias a ella, los personajes de la película tienen la posibilidad de transmitir sus experiencias a un público interesado, en este caso los espectadores, con la misma intensidad que ellos la vivieron. Al ser un film cuenta con la ventaja del soporte visual

¹ Película argentina del director Mauro Andrizzi (2010). Ver referencias bibliográficas.

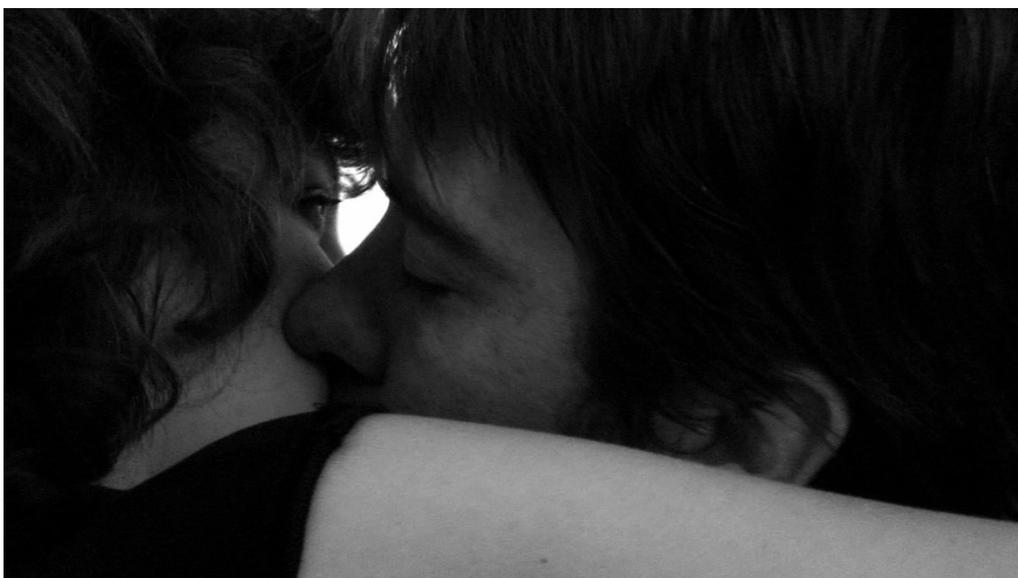
y sonoro, ambos potencian la narración y la transmisión de las experiencias gracias a los gestos, silencios, encuadres, colores y tonos de voz.

Otra característica de estas narraciones es que en ningún momento dejan en claro cuáles son sus propósitos. Los narradores abordan sus historias de diversas maneras: unos apelan al recuerdo, otros a la confrontación, algunos, incluso a la ignorancia. Es gracias a la impronta personal de cada personaje (o personajes) que los relatos van tomando forma, dejando entrever sentidos que permiten al espectador reconstruir la experiencia que está intentando ser transmitida. Nunca lo hacen de manera directa, la mayoría de los relatos comienzan *in media res*, otros andan y desandan sus líneas temporales, siempre es el espectador quien reconstruye la historia y saca, si es que hay, sus conclusiones (Cfr. Ob. cit. 245).

Para ilustrar lo hasta ahora dicho abordemos el relato de la pareja que discute por su pasado sexual. Al minuto 23:18 de la película aparece en escena un hombre y una mujer. Ambos están sentados y centrados en el encuadre, como si estuvieran siendo entrevistados. La tensión entre ellos es palpable desde el comienzo y, luego de una breve presentación realizada por el hombre, la confirmamos: él está dolido porque ella, antes de ser su novia, era actriz porno. La narración transcurre entre celos, reproches y acusaciones constantes. En un momento ambos dan a conocer que ninguno de los dos puede dejar de mirar los videos. Ella por obsesión, él por morbo y dolor. Y así finaliza, dando pie a la siguiente historia.

No podemos preguntarnos, como decíamos, *el* sentido de esta narración puesto que no tiene un sentido único y cerrado. La pluralidad de voces y los detalles de la memoria, o sea, aquellos elementos que nos presenta la narración, nos pueden dar a entender infinidad de cosas, y es esa infinidad de sentidos lo que hace valiosa a una narración. El relato de la pareja termina con un silencioso rencor, el problema en ningún momento fue solucionado y queda sonando de fondo la pregunta “¿qué pasó al final?”. Piglia sostiene que “un relato es algo que nos da a entender, no nos da por hecho el sentido, nos permite imaginarlo.” (ob. cit. 251). En otras palabras, el final del relato no solo nos permite, sino que también nos invita a pensar en sus posibles sentidos.

Por otro lado, damos cuenta de que los personajes narran para traer al presente eso que no está ahí con ellos. Reconstruyen mediante la palabra la realidad ausente (el objeto de deseo) que los acongoja y moviliza. Jerome Bruner plantea que el lenguaje humano posee tres características esenciales perfectamente divisibles en la narración de la pareja: la primera es la *referencia a distancia*, o sea, la capacidad lingüística de referirse a objetos que no están presentes, en este caso, las grabaciones. La segunda es su *arbitrariedad*, puesto que, si bien al momento de narrar los hechos de los videos los detalles que brindan son explícitos, esas palabras jamás podrán igualarse al propio video. Finalmente, la tercera es *la gramática de casos*, que en pocas palabras se refiere a la estructura misma de la narración: su sintaxis, la acción, sus agentes y sus devenires.



En consecuencia, este despliegue de subjetividades implica la construcción de sus propias *identidades*. No conocemos en ningún momento sus nombres, sin embargo, revivimos los acontecimientos nodales de sus historias amorosas y gracias a ello entendemos en parte por qué son como son. Es mediante las narraciones que tanto narradores como espectadores construyen sus identidades, es gracias a las historias que se cuentan que las personas pueden explicarse o justificarse (Cfr. Bruner 2013: 139).

Sin embargo, es preciso aclarar que no todo lo que vemos en la película debe ser tomado a pies juntillas. Desandemos un poco y volvamos a la premisa principal: es una película que se nos presenta como un compilado documental de relatos amorosos y/o eróticos. A lo que debemos añadir, y remarcar, que es de carácter ficcional. Juan José Saer (2010) plantea que en el plano de lo verificable la *ficción* no puede ser juzgada ni como verdadera ni como falsa, sino como lo que es: ficción. Lo cual significa que no hay manera de comprobar empíricamente si las narraciones presentadas en el film son verdaderas o falsas, por ende, las entenderemos como narraciones ficcionales.

Al ser una obra ficcional y posicionarse en el plano de lo inverificable, posee completa libertad para tratar todas y cada una de las problemáticas planteadas en las narraciones. Es decir, al no sentir la necesidad de corroborar cada dato, la ficción, a través de los mecanismos que adopte, puede potenciarse y multiplicar hasta el infinito las posibilidades de tratamiento de cada tema. Sin embargo, esto no quiere decir que solamente se dé lugar únicamente a lo falso (lo inverificable). Saer plantea que toda ficción mezcla lo empírico y lo imaginario. “La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad” (Ob. cit.: 12).

En continuidad con esta concepción de ficción propuesta por el autor argentino, sumamos los *protocolos ficcionales* planteados por Umberto Eco. Quien señala que existe tanto la *narrativa natural* como la *artificial*. La primera ocurre cuando se cuenta algo que realmente ha sucedido, que el locutor cree que ha sucedido o quiere hacer creer que sucedió. La segunda, en cambio, solamente finge decir la verdad o presume decir *la* verdad para ese universo narrativo.

Veámoslo con un ejemplo. En el minuto 42:23 de la película se da comienzo al relato de un hombre de aproximadamente treinta años. Él cuenta como un día conoce a una prostituta de veinte años y mantiene un encuentro sexual con ella. Debido a un “enchastre” imprevisto, ella le exige que le de algo a cambio del mal rato vivido. Él le regala la única posesión que llevaba consigo: *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa. Meses después él vuelve a contactarla con el mismo fin que la primera vez. Ella, luego del encuentro, le devuelve

su libro e intercambian números de teléfono puesto que se acercaba el verano y ambos iban de vacaciones a la misma ciudad, Mar del Plata. Allí se ponen en contacto y solamente salen a pasear, ir a restaurantes y ser amigos. Finalizadas las vacaciones, cada uno vuelve a su hogar. Él concluye el relato diciendo que se enamoró de esa mujer, pero que nunca más volvió a verla.

La *ficcionalidad*, dice Eco, “(...) parecería estar marcada por la insistencia en detalles históricamente inverificables” (1996: 136). Esto es lo que la constituye y los espectadores somos quienes en teoría lo aceptamos. La narración del hombre está llena de referencias exactas al mundo real (el libro de Pessoa, direcciones, instituciones, etc.) que confunden al espectador y le hacen creer que tanto él como los sucesos son reales. Sin embargo, si el espectador es atento y presta atención a las marcas paratextuales de la película, difícilmente caerá en el artificio de lo “real”.

Pero, ¿qué entendemos por *real* en esta película? Cada personaje, al narrar, no solamente instala ese mundo ficcional que lo define e identifica, sino también instala su propia realidad, lo que quiere decir que dentro de la obra existen tantas realidades como narraciones. Los objetos del deseo, las personas y los lugares son repentinamente blanco del extrañamiento, son resaltados y puestos a la vista de todos para ser explorados desde distintas perspectivas y procedimientos (Speranza en Contreras 2006: 8).

Este realismo, entonces, es meramente personal y ambicioso, responde a las formas y fines que él mismo plantea. En simultáneo, es válido destacar que muchas de las narraciones poseen la marca de distintas *funciones sociales* del realismo propuestas por Brecht. La finalidad de este trabajo no es exhibirse en todas y cada una de ellas. Sólo haremos mención de la más evidente: el *posicionamiento en contra de ideas y procedimientos tradicionales y anticuados*. El matrimonio como institución, la castidad antes del noviazgo, la heteronormatividad, los límites del fetiche y la monogamia son cuestionados gracias a los relatos (las realidades) de los personajes. No lo hacen de manera explícita, sino que lo hacen mediante la acción: dos hombres que se divorcian de sus esposas porque se aman, la activa vida sexual de una mujer antes de ponerse de novia, las pulsiones sexuales de un hombre que necesitan ser saciadas a

toda costa y la vida dentro de las relaciones abiertas o poliamorosas de una pareja son una crítica directa (y desde la realidad) a dichas ideas y procederes tradicionales.

El tiempo en el futuro

Narrar es una actividad que esencialmente se realiza en el tiempo, un tiempo que no puede ser entendido de otra manera más que el tiempo de la vida misma. Las narraciones constantemente se ven sometidas a reinterpretaciones y reconstrucciones según qué fines movilicen al narrador. Ellas son un fruto del pasado que la lucha entre la memoria y el olvido deja para ese futuro que se aproxima.

No solo en un plano individual, sino también colectivo, los relatos, según Marc Augé, se conjugan en diversos tiempos a medida que manipulan la memoria y el olvido. Dicho autor reconoce tres formas temporales: *tiempo del retorno*, *tiempo suspendido* y *tiempo ritual*. En el *futuro*, en su fragmentariedad, anida las tres formas. Las va trenzando minuciosamente entre relato y relato para así ir tejiendo el complejo entramado del tiempo de la vida.

El primer relato oral de la película es el de un fantasma. Al minuto 7:47, mientras se muestran en silencio distintos planos de una casa vacía, dice:

Yo viví en esta casa. Miré tantas veces el cielo por esta ventana, subí y bajé tantas veces por esas escaleras de madera, ahora soy un fantasma. Un fantasma que deambula en el espacio escuchando los ruidos de las generaciones que me siguen. Soy parte del pasado, pero también soy el futuro.

Estamos ante el *tiempo del retorno*. Mediante esa breve narración, el fantasma logra suprimir, por un instante, el tiempo presente gracias al retorno de su pasado, de su condición de ser viviente. Además, al ser un fantasma que narra su historia, crea una paradoja: no puede dejar el plano terrenal porque su relato es lo que lo mantiene con vida. Esta paradoja del tiempo pasado que borra el presente en pos de perdurar en un futuro logra que la continuidad del relato se vea descontinuada, depositando en el espectador si no la necesidad, al menos la curiosidad, por recomponerla y explicarla.

La segunda forma temporal, la del *tiempo suspendido*, la notamos en el relato en tercera persona del coleccionista de “fotos de alcoba”, categoría que hace referencia a fotografías analógicas o digitales de mujeres antes o después de los encuentros sexuales en sus habitaciones. El coleccionista de estas fotos tenía un flujo constante de ellas: las compraba, intercambiaba y vendía a otros coleccionistas de todo el mundo. Un día, le llegan de Australia las fotos de la que, parecía ser, era una ex amante suya. Se pone en contacto con ella y coordinan un encuentro para juntos verificar si era o no la persona de la foto. Ella parece creer que sí, él, sin más, se la regala. Al poco tiempo se arrepiente e intenta, mediante el acoso, recuperar la fotografía. La mujer se mantiene firme y no accede a devolvérsela. Sin embargo, accede a pasar una noche con él. El hombre, sin la foto, pero con la mujer desnuda y acostada en su cama, se venga del “robo” sacándole una foto mientras dormía. Él no dice nada y al día siguiente se despiden para no volverse a ver, sin embargo, ahora puede volver a verla cada vez que quiera.

En ningún momento se ve el rostro del narrador, solamente hay una sucesión de fotos de alcoba que, entendemos, forma parte de su colección. Por lo tanto, damos cuenta de cómo el tiempo presente y eterno de las fotografías se halla aislado del pasado y el futuro, es decir suspendido. Esto rompe el curso ordinario de la vida, genera una sensación de distanciamiento y/o extrañamiento no solo para el narrador que cuenta la historia detrás de las fotos, sino también para el espectador de las mismas.

Finalmente, la tercera forma del tiempo se vincula a lo *ritual*, en el sentido de que avanza hacia el futuro (re)comenzando las cosas una y otra vez, olvidando tanto el presente como el pasado en pos de crear las condiciones para un nuevo comienzo. Esta es la premisa misma de la película, cada relato que finaliza es seguido por otro que viene a ocupar su lugar, desarrollar su problema y captar la atención del espectador. Como decíamos en el primer apartado, cada relato es una transmisión de experiencias, y cada uno tiene su manera de hacerlo su ritual. Todos ellos apuntan melancólicamente a ese futuro amoroso al momento de contar sus deseos pasados, esperando que, al finalizar sus narraciones, haya algo que los deje empezar a amar o narrar de nuevo.

Este tiempo ritual, en suma, es ambivalente: “sirve a la vez para una colectividad y para los individuos: todos los escenarios rituales nos demuestran, además, que la identidad individual se construye al mismo tiempo que la relación con el otro y a través de ella” (Augé 1999: 181). Cada (re)comienzo es una nueva arista en la historia individual y colectiva de los narradores y espectadores.



La autobiografía en el futuro

Es evidente que cada narración en la película es autobiográfica. Al principio decíamos que no podemos juzgar a la ficción como verdadera o falsa. Ahora bien ¿qué ocurre entre ficción y autobiografía? De Man argumenta que no existe una polaridad bien definida entre ambas ya que una se sirve de la otra y viceversa.

Entonces ¿estamos ante autobiografías ficcionales? Sí y no. Sabemos, por una entrevista², que Mauro Andrizzi utilizó datos autobiográficos para construir los relatos de la

² Battle, D. (2012): “Entrevista con Andrizzi sobre En el futuro”, en *Mundo surreal*. Nota realizada para el portal Otros Cines, consultado el 28/11/2021.

película, pero al mismo tiempo también somos conscientes de que lo narrado por los personajes, además de ser *sus* datos autobiográficos, también son ficción.

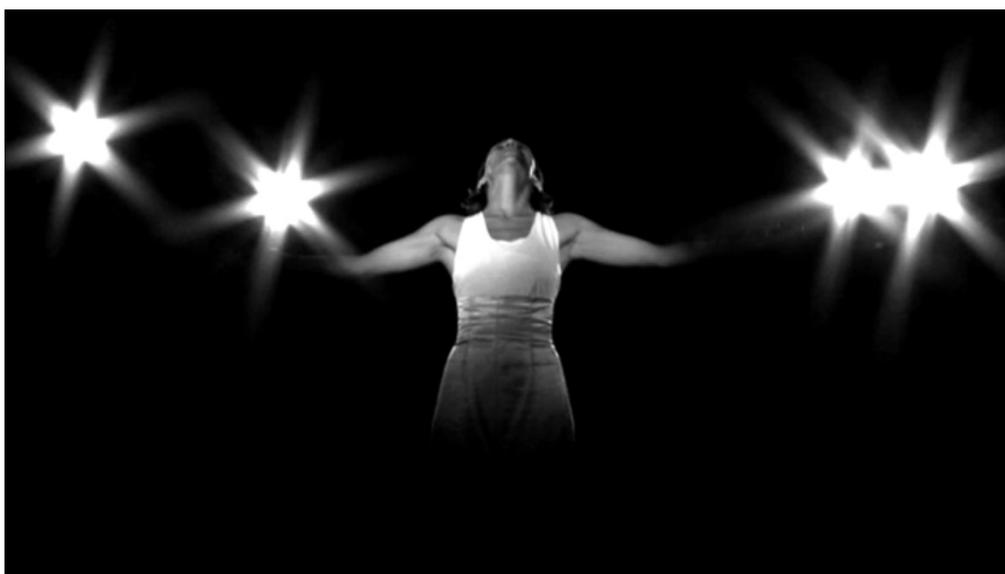
Por lo tanto, nos vemos envueltos en una ambivalencia. Para salir del enredo podemos argumentar que la autobiografía estaría ocupando el lugar de una figura de comprensión. Es decir, el autor, al declararse el tema de su propia comprensión (y creación), opta por el relato oral de sus personajes, o sea, la ficcionalización. Y esa ficcionalización, a su vez, está construida sobre una estructura lingüística (los tropos y figuras utilizados en los relatos) y estética (la película), lo que nos lleva de nuevo a la noción de Saer sobre ficción: los datos autobiográficos no son verdaderos ni falsos, son una construcción ficcional que solamente funcionan dentro de la película.

Lo cual nos hace pensar que existen tantas autobiografías como narradores. Esto sucede porque Andrizzi opta por la *prosopopeya*, es decir, opta por personificar datos de su vida personal en la voz de sus personajes en lugar de hacer una película sobre su vida amorosa, logrando de este modo una potenciación al momento de individualizarlos (en diálogo con el pensamiento de Saer, se ficcionaliza una verdad para darle más posibilidades de tratamiento). La utilización de recursos tropológicos al momento de la ficcionalización de datos autobiográficos tiene una finalidad estética para la película. Por lo que dejaremos de lado esta doble lectura de la autobiografía (en general) para centrarnos en esa autobiografía ficcional de los personajes.

Leonor Arfuch (2005) comenta que es mediante el uso de la primera persona que uno se hace cargo de su enunciación y se toma así mismo como testigo. Es en esa responsabilidad y aceptación al momento de enunciar que los personajes encuentran las verdades que buscan. La mujer que cuenta cómo su marido la abandona para formar (y continuar con) una nueva familia en otra provincia, al contar su historia y asegurar que ella lo amaba y él a ella, pero que las cosas pasaron de ese modo, no hace más que poner a la vista de todos los espectadores su dolor más íntimo, al mismo tiempo se sincera consigo misma. Ella no encuentra otra manera de exponerse más que mediante la narración. "(...) No hay otro modo de dar cuenta,

de poner en forma -y, por ende, *en sentido*- la propia experiencia que no sea a través del relato oral, escrito, visual, audiovisual.” (Ob. cit. 242).

La vida, esa intimidad que los personajes narran, al ser presentada de un modo ficcional y autobiográfico, se muestra tal como es: un cúmulo de percepciones y experiencias que solo son dotadas de sentido dentro del cuerpo del relato, fuera de él están destinadas al olvido. Dicho cúmulo de percepciones y experiencias, según Bajtín, están dotados de un *valor biográfico*, en el sentido de que los narradores cuentan sus historias con la finalidad de dar a conocer al espectador las experiencias que ordenan el mundo, tanto el propio como el ajeno (Ob. cit. 253).



El relato del coleccionista de fotos de alcoba termina con la frase: “Los psicópatas siempre ganan.” (Andrizzi 2010). Y es en el tono de la enunciación, lo tajante de las palabras, en la narración con sus tropos, que se efectúa esta transmisión de las experiencias que “advierten”, de alguna manera, al espectador de algo que sucede en el mundo real y que puede estar acechándolos allá afuera.

Reflexiones para el futuro

Todavía nos queda responder una última pregunta: ¿por qué hablamos, entonces, de una (re)construcción narrativa, temporal y autobiográfica del deseo en la película? Porque el deseo es lo que hace hablar a sus protagonistas: el deseo de volver o que vuelvan, de quedarse y no poder, de querer saciar una pulsión, de descubrir la verdad, de decirlo todo.

Hemos intentado demostrar que cada deseo de los personajes no es un mero capricho o algo dicho al pasar; en su interior es una compleja construcción atravesada por muchos campos de interpretación que nosotros *reconstruimos* una y otra vez al ver el film.

Narrar *En el futuro* es, a fin de cuentas, recordar y transmitir mediante el artificio un cúmulo de experiencias amorosas con mayor o menor valor autobiográfico para el espectador que, con las gafas de un juez, las sentenciará convenientes o impertinentes según el propio relato de su vida.

Referencias bibliográficas

Andrizzi, M. (2010): *En el futuro*. Mono Films. Disponible en: <https://vimeo.com/36723531>

Arfuch, L. (2005): “Cronotopías de la intimidad” en *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 237-290.

Augé, M. (1999): “La vida como relato” en *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. R. Bayardo-M. Lacarriú (Comps.) Buenos Aires: La Crujía. 173-184.

Battle, D. (2012): “Entrevista con Andrizzi sobre En el futuro” en *Mundo surreal*. Nota virtual realizada para el portal Otros Cines. Link: <https://www.otroscines.com/nota?idnota=6471> (consultado el 28/11/2021)

Brecht, B. (1973): “Apuntes sobre el estilo realista” en *El compromiso en la literatura y el arte*. Barcelona, Península: 258-276.

Bruner, J. (2013): “¿Por qué la narrativa?” en *La fábrica de historias. Derecho, Literatura, Vida*. Buenos Aires: FCE. 125-146.

Contreras, S. (2006): *Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea*. VI° Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, “Las tradiciones críticas”, La Plata.

De Man, P. (2007): “La autobiografía como des-figuración” en *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, 147-158.

Eco, U. (1996): "Protocolos ficticios" en *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen. 131-154.

Piglia, R. (2014): "Modos de narrar" en *Antología personal*. Buenos Aires: FCE. 241-252.

Saer, J.J. (2010): *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 9-16.