

# El simbolismo en *Sólo Dios sabe*, una película de Carlos Bolado

Aleksandra Jablonska\*

Recepción: 22 de noviembre de 2007  
Aceptación: 4 de mayo de 2008

\*Universidad Pedagógica Nacional  
Correo electrónico: aleksandra.jablonska@gmail.com

**Resumen.** Se realiza un análisis simbólico de la película *Sólo Dios sabe* de Carlos Bolado en los términos desarrollados, entre otros, por Eliade, Bachelard y Durand. Se observa que los símbolos no sólo aparecen en el contenido del filme —en que se relacionan sobre todo con el agua y con la lucha del Eros con Thánatos—, sino que son incorporados a su estructura narrativa, que toma la forma del *viaje arquetípico del héroe*. De este modo la película se inscribe dentro de la tendencia actual que cuestiona los elementos fundamentales del discurso ilustrado y reivindica el pensamiento mítico como inseparable de nuestra constitución racional.

**Palabras clave:** símbolo, imaginario, mito.

## The Symbolism in *Only God Knows*, a Carlos Bolado's Film

**Abstract.** A symbolic analysis of Carlos Bolado's film *Only God Knows* in the terms developed by, among others, Eliade, Bachelard and Durand is presented. The symbols not only appeared in the film's content - which are related mostly with water and the fight between Eros and Thánatos- but are also incorporated into the narrative structure that takes the shape of the hero's archetypal trip. The film registers within the current trend that questions the fundamental elements of the illustrated discourse and restores the mythical thought as inseparable to our rational constitution.

**Keywords:** symbol, imaginary, myth.

## I. El autor y su obra

*Sólo Dios sabe* es el segundo largometraje de ficción del director Carlos Bolado Muñoz, quien ya había tenido experiencia en los campos de edición, guionismo, así como dirección de cortometrajes de ficción y documentales.

Bolado nació en Veracruz, Ver., el 6 de febrero de 1964. Estudió Sociología en la UNAM y Cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en la propia institución. Fue allí donde dirigió sus primeros cortometrajes: *Laura* (1985), *Acariciándose frente al espejo* (1986), *Sentido contrario* (1987) y *Golkobi* (1989). Simultáneamente trabajó como sonidista en *Los confines* (1987) de Mitl Valdés y *Lola* (1989) de María Novaro (De León, Jesús, 2003).

A partir de la década de los noventa editó *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, *La vida conyugal* (1993) de Carlos Carrera, *Hasta morir* (1994) de Fernando Sariñana, *Novia que te vea* (1993) de Guita Shyfter, *En medio de la nada* (1993) de Hugo Rodríguez, *En el aire* (1995) de Juan Carlos de Llaca y, *Crónica de*

*un desayuno* (2000) de Benjamín Cann. Como él mismo recuerda, a partir de lo anterior, fue encasillado como editor.

Colaboró, asimismo, como editor o guionista en los documentales *Uxmal, piedras de lluvia* (1992), *Chichen-Itzá, la palabra del Chilam* (1992), *Cancún: una puerta al mundo maya* (1995) y *Xochicalco* (1996).

En 1998 dirigió *Bajo California: el límite de tiempo* gracias al apoyo del IMCINE, de Fernando Sariñana y de Jorge Alberto Lozoya. (*Idem*) Se trató de una película *de autor* puesto que Bolado fungió como director, productor, guionista y editor. Recibió siete Arielles, por la mejor dirección, edición y ópera prima, mejor actor (Damián Alcázar), actor de cuadro (Fernando Torre Lapham), coactuación masculina (Jesús Ochoa), música compuesta para cine (Antonio Fernández Ríos). Le fue otorgado también el premio nacional de la crítica en la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, mención honorífica en el Festival de Munich, del gran jurado en el Festival internacional de Amiens, en 1999 los premios del jurado del público en el Festival Internacional de San Francisco, el de la crítica en la XIV Muestra de Cine Mexicano



en Guadalajara, el premio Rita en el Tercer Festival Internacional de Cine Latino de Los Ángeles y fue declarada Mejor película (junto con *Santitos* de Alejandro Springall) en el Festival de Cine Latino (Vega, 2002).

Los reconocimientos a *Bajo California* le abrieron nuevas posibilidades. Y así, en 2001 co-dirigió, junto con Justine Shapiro y B. Z. Goldberg, el documental *Promesas*, que fue nominado al Óscar y recibió dos Emmys por mejor documental y mejor análisis e investigación documental, y en 2005, otra película de ficción titulada *Sólo Dios sabe*, coproducida por México y Brasil.

## 2. El análisis simbólico de los textos

De Christian Metz (1979) a Edgar Morin (2001), de Jean Mitry (1986) a Lotte H. Eisner (1988) y David Bordwell (1995), para mencionar sólo a algunos, los teóricos y analistas del cine han puesto énfasis en el carácter simbólico de las películas. Otros autores, partiendo de los estudios estéticos, como Eugenio Trías (1992) o del psicoanálisis lacaniano, como Slavoj Žižek (2004), han encontrado en el cine un extraordinario material para reflexionar sobre la construcción simbólica y mítica de la cultura.

Algunos de ellos hablaron del símbolo en un sentido restringido, refiriéndose a ciertas tendencias dentro del cine, tales como el surrealismo o el expresionismo alemán, que buscaban representar lo onírico, lo irracional y lo inconsciente en la pantalla. En el presente trabajo voy a argumentar, sin embargo, que el simbolismo no es privativo de ciertas corrientes artísticas, sino que es consustancial al ser humano, en tanto precede al lenguaje y a la razón discursiva (Eliade, 1999:12).

Se trata de una tesis que ha sido desarrollada por diversos autores que participaron en los debates del Círculo de Éranos, fundado en 1933 por Jung. Las preocupaciones que reunieron a los investigadores en diversas disciplinas, entre las cuales se encontraban Cassirer, Gadamer, Bachelard y Durand, fueron principalmente la de superar la dispersión e incomunicación entre las distintas ciencias sociales y, en segundo lugar, la de ampliar la noción de la razón excesivamente constreñida en la tradición occidental. (Garagalza, 1990: 21-25).

El diálogo entre las disciplinas permitió a la larga la formulación de una nueva concepción del ser humano y de la cultura que se encuentra a medio camino entre las teorías que reducían a éste a puros mecanismos psíquicos o, por el contrario, a determinaciones de orden exclusivamente social. Fue Gilbert Durand, discípulo de Gaston Bachelard, quien propuso la noción del *trayecto antropológico* para argumentar que el ser humano está siempre situado entre dos fuerzas extremas, el aparato psíquico y las coerciones sociales. Si bien el psiquismo humano es universal, no constituye sino una serie de potencialidades que sólo pueden emplearse y desarrollarse gracias a la educación cultural. En virtud

de la pluralidad de las culturas dichas potencialidades se actualizan de diferentes maneras (Durand, 1993: 26-27).

Así, conforme a la perspectiva que estoy resumiendo, el ser humano está en el mundo y no frente a él. En otras palabras, los seres humanos no se enfrentan a “cosas en sí”, a un mundo objetivo e independiente, sino que al representarlo lo asimilan y modelan por los imperativos pulsionales subjetivos que recíprocamente se explican por las acomodaciones del sujeto al medio objetivo (Garagalza, 2005: 61). No tenemos, entonces, acceso a una “realidad pura”, sino a los símbolos, una realidad humanamente contaminada, configurada de acuerdo con los imperativos humanos, (Garagalza, 2005: 61).

Las razones de ello son diversas. Como han argumentado los autores inscritos en la tradición hermenéutica, los humanos están mal instalados en el mundo en tanto no poseen los instintos animales que dirijan su conducta. Por tanto tienen que construir sin cesar el sentido de la vida, tienen que reflexionar, interpretar, y es en esta actividad en la que se realiza, ejecuta, configura la realidad, *su realidad*.

No pueden vivir sin el sentido, que es una suerte de “*alimento del espíritu humano*” (Mardones, 2005: 41). Una de sus tareas permanentes consiste en representarse el mundo de manera significativa, en crear el orden donde sólo existe el caos, el desgarramiento, el dolor.

Esta tarea no puede llevarla a cabo sólo por medio de la razón argumentativa. Necesita de otras, de sus dimensiones para superar la contingencia, que Lluís Duch define como:

[...] la experiencia de que hay aspectos extraordinariamente significativos y, al propio tiempo, insoslayables de su existencia que son [...] “indemnes a cualquier tipo de ilustración”, que no se pueden relacionar, por lo tanto, con ningún “programa emancipador” del tipo lustrado [...] (Duch, 1997: 19).

Así, junto al *logos*, el ser humano debe ejercitar el *mythos*, junto a la deducción, la intuición, junto al concepto, la imagen, junto a la ciencia, la sabiduría, a fin de poder expresarse de manera exhaustiva (Garagalza, 2005: 61).

El sentido nace entonces de la relación, de una racionalidad que es capaz de articular lo que a primera vista aparece no sólo como desligado, sino como contradictorio: la vida y la muerte, la subjetividad y la objetividad, el cuerpo y el espíritu. Esta racionalidad nos es dada por nuestra capacidad simbólica, capacidad relacional, re-ligadora, intersubjetiva, articuladora. El símbolo, etimológicamente, la imagen de sentido (Sinn-sentido, Bild-imagen) une el campo lingüístico con otro campo que muestra un arraigo prelingüístico, vital, cósmico (Ricoeur, 2006: 261-286). Uno de los polos de la relación hacia el que tiende el conocimiento simbólico es lo no sensible: inconsciente, surreal, metafísico, sobrenatural,



en otras palabras, lo que no se puede representar (Mardones, 2005: 58). Su tarea consiste precisamente en representar lo irrepresentable mediante la alusión, la evocación, la sugerencia. De ahí que los tres ámbitos del conocimiento simbólicos sean el arte, la religión y la filosofía.

Si bien, es posible analizar cualquier película bajo esta perspectiva, hay algunas que ofrecen una mayor riqueza simbólica que otras. Este es el caso de *Sólo Dios sabe*, un filme dirigido por Carlos Bolado. El simbolismo de la película tiene raíces en su indudable vocación mítica. En efecto, la lucha de Eros con Thánatos, el viaje arquetípico del héroe, la religiosidad como modo privilegiado de relacionarse con la vida, son los elementos centrales que le dan sentido a la narrativa.

### 3. El viaje ritual

El filme nos introduce de inmediato en el universo simbólico. Mientras se escucha el ruido de un río y un canto religioso monótono, repetitivo, acompañado por los tambores, aparecen las imágenes de un río que, al correr, rodea enormes piedras. Unas manos tocan el agua, portan a unos pájaros de papel, los dejan deslizarse por la corriente del río (ver ilustración 1). Estas mismas manos se mueven al ritmo de la música. Una mujer y una niña bailan en la orilla. El conjunto de los elementos parece constituir un ritual cuyo sentido desconocemos por lo pronto. Pero hay en él ciertas imágenes inconfundibles: un lugar idílico, que invita a disfrutar de la sensualidad del cuerpo, que libera la energía. Un lugar asociado a lo femenino.

En cuanto acaban los créditos, aparece la protagonista del filme, Dolores (Alice Braga), una chica brasileña que radica temporalmente en San Diego.

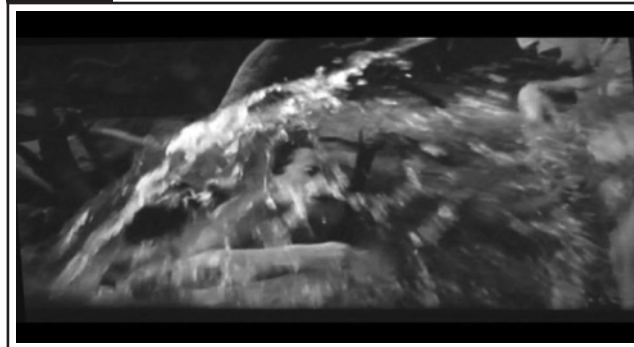
Pronto sabremos que Dolores evita estar cerca de su madre, con la que tiene una relación ríspida y a la que le reprocha haberla enviado a un internado tras la muerte de su padre cuando tenía apenas 9 años. La chica ha anulado los lazos simbólicos tanto con la madre como con la abuela y trata de vivir como muchos jóvenes en la época actual, en la superficie. Habla varios idiomas, enseña el arte de las mujeres hispanas inmigradas a los Estados Unidos, tiene un *affaire* con un hombre casado, se divierte en las discos de Tijuana. Lo que la marca son, sin embargo, las carencias afectivas. Así, cuando Joaquín, su amante, cancela su cita alegando compromisos familiares, Dolores sufre un profundo malestar.

Su desazón va en aumento cuando, mientras está en una disco en Tijuana, pierde el pasaporte y le es negado el reingreso a los Estados Unidos. Mientras buscan una solución, Dolores y su amiga Olivia se instalan en un hotel. De pronto un torrente de agua sale de la tubería y empapa a las chicas. Dolores recuerda imágenes de sí misma flotando en un lago. El agua parece haber jugado un papel importante en su vida.

Ilustración 1.



Ilustración 2.



Pero en Tijuana no es posible reponer el pasaporte perdido. Es necesario viajar a la ciudad de México para lograrlo. Olivia y su novio deciden volver a San Diego y Dolores se queda sola. Ahora tiene que enfrentar una situación nueva.

Esta circunstancia, que Lluís Duch llama *contingencia*, afecta la vida humana en todos los tiempos y espacios (Duch, 1997:16). Es decir, Dolores es arrancada de la vida cotidiana y sometida a incertidumbres de lo nuevo, lo que requiere de todo un cambio interior. Joseph Campbell (1999) ha encontrado que en las más diversas culturas esta circunstancia es tematizada y resuelta mediante el mito del viaje del héroe.

El héroe inicia su viaje desde el mundo de todos los días rumbo a lo desconocido una vez que ha recibido un “llamado a la aventura”, que en el caso de Dolores constituye aparentemente la pérdida del documento de la identidad. “Para aquellos que no han rechazado la llamada –explica Campbell– el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora [...], que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar” (Campbell, 1999: 70).

En la película esta función la desempeñará Damián, un joven reportero del periódico *La Jornada*, quien le propone llevarla a la capital de México donde podrá tramitar un nuevo pasaporte. Como en los viejos mitos, el periodista recurre, efectivamente, a una suerte de amuletos: en su coche cuelga la imagen de la virgen de Guadalupe, compra la imagen de la *santa de los abandonados* y efectúa un extraño ritual para pedir protección para su acompañante.

Tras un largo viaje por la carretera la pareja llega a las inmediaciones del Paricutín. Entre los dos nace el amor en el que la presencia del agua es constante. Juegan en un lago, se empujan, se empapan. El agua, que aparece en el filme por tercera vez, parece estar asociada en esta secuencia a la felicidad, al idilio, al mutuo descubrimiento, a la sensualidad (ver ilustración 2). Es una invitación a gozar, a jugar.

La lluvia vuelve a mojarlos. Parece que para Dolores y Damián la soledad y la falta de afecto están llegando a su fin. Van descubriendo paralelismos en su vida: ambos perdieron a uno de sus padres a temprana edad, ambos vivieron con sus respectivas abuelas con las que establecieron relaciones afectivas importantes. Pronto descubrirán otros elementos en común. En efecto, ambos son proclives a recuperar elementos de diversas religiones y a incorporarlos en su vida.

Ilustración 3.



Ilustración 4.



1. Tanto el contenido de la carta como los diálogos que se citan más adelante han sido transcritos del filme.
2. Agradezco a Alberto Zayas Despaigne la aclaración de muchos de los elementos de santería que en Brasil lleva el nombre de candomblé. Muchas de las interpretaciones que siguen se deben a su paciente explicación de las imágenes simbólicas relacionadas con dicha religión en el filme.
3. Elegwa es uno de los orichas o los dioses del panteón yoruba que forma parte de candomblé, la religión afro-brasileña (<http://www.orichas.com/espanha/administraveis.asp?adm=9>).

Participan en la fiesta del pueblo, observan una procesión, compran un rebozo, bailan, toman pulque, miran los cohetes y la representación de la danza de los moros y cristianos. La presencia de la cultura popular y de sus elementos sincréticos, importante en la segunda parte del filme, a medida que se relaciona con la vida de los personajes y cambia su sentido, aquí resulta, sin embargo, un poco gratuita. Los bailes, la ropa y comida típica constituyen sólo un colorido contexto para el enamoramiento de Dolores y Damián.

Ya en la ciudad de México, en el consulado brasileño, se enteran que para la reposición del pasaporte se necesita presentar el acta de nacimiento. Dolores llama a su madre por teléfono y así se entera de la reciente muerte de la abuela. Ante la desesperación de la chica que quisiera viajar de inmediato a Brasil, Damián le confiesa que él había encontrado su pasaporte en Tijuana y que lo había ocultado todo ese tiempo.

El engaño produce el rompimiento de la relación y Dolores viaja sola a Sao Paulo. Podríamos pensar que la chica recibe un segundo llamado para proseguir la aventura. Pronto sabremos que, en realidad, se trata de algo más significativo.

El reencuentro con la madre no es fácil. En medio de una relación tensa, la chica lee una carta que le había dejado la abuela:

Lola, ¿adónde te has ido? Parece que San Diego te perdió y yo no puedo encontrarte. Mi nieta única, siento que algo en mí se desvanece pero hay cosas que permanecen y quedan todas para ti. En el centro del altar encontrarás las raíces de nuestros ancestros. Que Oxun te bendiga.<sup>1</sup>

La carta está cargada de significados que permiten comprender las escenas y las circunstancias que se habían planteado antes. El río que vimos al inicio del filme representaba a Oxun, “dueña del amor, del matrimonio, del oro y de los ríos” <<http://www.orichas.com/espanha/administraveis.asp?adm=9>>.

Comprendemos que Dolores, más que un llamado a la aventura, recibió en realidad un llamado religioso, un legado de la abuela para que continúe la tradición y para que descubra sus raíces.<sup>2</sup>

En el altar que Dolores visita en el departamento de la abuela hay figuras grandes y pequeñas, flores, tambores, peces y velas. La chica quita una tela y aparecen grandes piedras colocadas alrededor de una suerte de sopera (ver ilustración 3).

En otro lugar encuentra una piedra en forma de cabeza, rodeada de monedas y caracoles, representación de Elegwa<sup>3</sup> (ver ilustración 4). Por todas partes hay hormigas que parecen indicar la presencia de las ofrendas. Observa con atención una fotografía colgada encima del altar en que aparece una mujer negra vestida de blanco con varios collares y pulseras. Dolores mira las pulseras en sus propios brazos como preguntándose si inconscientemente está usando algo que pertenece a la religión de la que todavía no sabe nada.





Ahora está dispuesta a averiguar el significado de las cosas. La madre no contesta sus dudas, considera que se trata de supersticiones. Pero en una tienda con objetos religiosos, la mujer negra que la atiende, le da la primera orientación. Resulta que las “piedras grandes” que su abuela le dejó son *otanes*, y que éstos tienen que sumergirse para regresar a la profundidad del agua de la que vinieron.

Con esta información la chica viaja a Salvador de Bahía y luego hasta la casa de Duda, su nana. En su bolsa de viaje lleva los *otanes*, en cuyo lugar había dejado un collar cuya forma recordaba la del pájaro. Podemos suponer que dicho collar había sido un obsequio de la abuela y que la chica pensaba que tenía alguna relación con el ritual religioso.

Duda está dedicada a las actividades religiosas. La casa en que vive, al parecer acompañada de otras mujeres, está marcada por una especie de gran moño blanco colocado en un árbol a la entrada. En el patio en que las mujeres preparan la comida en grandes ollas cuelgan listones blancos y amarillos, colores de Oxun.

Para Duda, el hecho de que Dolores haya llegado el día de la fiesta de Oxun,<sup>4</sup> constituye una señal. La lleva al río donde ambas tocan con las manos el agua, se la ponen en la frente, en la nuca, en los brazos. Establecen el vínculo con el *oricha*.<sup>5</sup>

Pero lo que vemos, suscita en nosotros otras asociaciones. La más obvia nos remite a las aguas bautismales, que como recuerda Ángel Aguirre, representan “un nacimiento purificador” (Aguirre, 2003: 28). Como veremos en las siguientes secuencias Duda está preparando a Dolores para asumir otra identidad, para “renacer” en un nuevo contexto. El agua del bautismo, según las más variadas tradiciones, debe ser “agua pura, natural, el agua que corre en el río”. Se recibe mediante la inmersión o la aspersión (Aguirre, 2003: 31-32) y significa, entre otras cosas, la incorporación a la comunidad, en este caso a *candomblé*.

Una vez concluido el rito, las dos mujeres sumergen cuidadosamente los *otanes* que trajo Dolores (ver ilustración 5) “Las piedras están llenas de energía”, explica Duda. En efecto, como anota Migene González:<sup>6</sup>

[...] las piedras consagradas [...] están imbuidas de ashe que quiere decir que están hechas de energía cósmica como todas las demás cosas en el universo. Estas piedras son la representación más fundamental del *oricha* y se las trata como seres vivos bañándolas con líquidos sagrados refrescantes hechos de plantas, limpiándolas, frotándolas con aceite y alimentándolas con la sangre de los animales del *oricha*.

Los *otanes* son, entonces, objetos consagrados. En las más diversas religiones, explica Caillois, dichos objetos no pueden manipularse libremente pues: “suscitan sentimientos de terror y veneración, se presentan como algo prohibido. Su contacto

Ilustración 5.



Ilustración 6.



Ilustración 7.



se hace peligroso. [...] lo sagrado es siempre aquello a lo que no puede aproximarse uno sin morir” (Caillois, 2006: 13). Por otra parte, continúa el autor, hay que proteger lo sagrado del roce con lo profano.

Ya que los *otanes* volvieron a la profundidad del río, Duda realiza una ceremonia adivinatoria para conocer el lugar que tiene Dolores dentro del mundo religioso y para conocer su destino (ver ilustración 6). Resulta que la chica es hija de Oxun y, por tanto, muy fértil. A pesar de la incredulidad de Dolores a quien los médicos le habían comunicado que no iba a poder tener hijos, la circunstancia pronto se confirma. La joven empieza a sufrir de mareos, uno de los primeros síntomas del embarazo.

4. El 8 de diciembre.

5. Deidad yoruba, una de las cuales es Oxun.

6. <<http://www.orichas.com/espanha/administraveis.asp?adm=9>>

Pero mientras está todavía con la nana y presencia una fiesta en honor a Oxun, Duda le hace una segunda revelación acerca de su origen. Resulta que la fotografía que había visto en la casa de su abuela es la Madre María, “una de las religiosas más importantes de Salvador” y bisabuela de Dolores (ver ilustración 7).

Aunque la joven está muy interesada en sus descubrimientos y dispuesta a entregarse al llamado que le hace la religión por intermedio de la abuela y de Duda, no deja de recordar y extrañar a Damián. Aunque aparentemente lo niega, las canciones de amor y nostalgia acompañan su viaje a Salvador. Parece que existe una conexión misteriosa entre ambos cuando de pronto en el teléfono de Dolores se escucha la contestadora de Damián, sin que él haga la llamada.

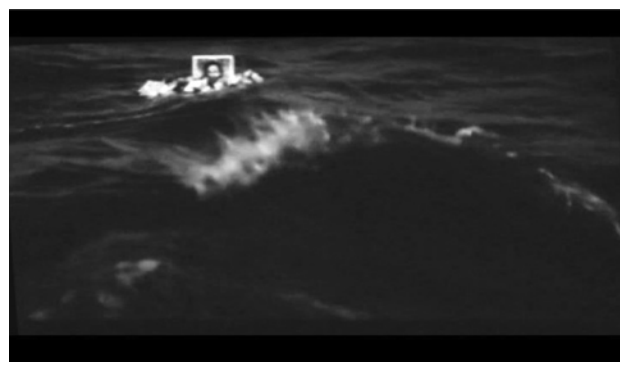
Este último la encuentra en Sao Paulo y tras primeras dificultades logran reconciliarse. Pero la noticia sobre el embarazo lo desconcierta en un primer momento. Así que Dolores, decidida a abortar, acude a un consultorio. Pero ahí recuerda la voz de Duda hablándole de Oxun y cambia de opinión. Después de una nueva reconciliación ambos acuden a un médico y ahí miran en la pantalla a su futuro hijo flotando en el líquido amniótico. La imagen remite de nuevo a la simbología del agua tan presente en el filme. Como plantea Aguirre-Saztán (2003).

El agua representa el origen de la vida. Después de nueve meses de gestación en el amnios de la madre, se “rompen” las aguas y aparecemos a la luz [...] Fuera, nos espera otra madre (la Iglesia

Ilustración 8.



Ilustración 9.



o la secta) para recordarnos que biológicamente nacemos para la muerte y que tenemos que sumergirnos en un nuevo líquido amniótico cultural (las aguas bautismales) para volver a nacer a una vida que nos lleve a la vida eterna.

Parecería que tras el bautismo y las revelaciones de Duda, Dolores podrá vivir conforme al destino prescrito por la religión. Y ella quiere hacerlo. Así que pide a Damián que la lleve a un río, que la nana le había indicado. Ahí Dolores realiza un ritual durante el cual debe cubrirse de miel y lavarse con el agua que va sacando con una jicara (ver ilustración 8). No se explica el sentido de dicho ritual, pero adivinamos que se trata de alguna forma de proteger el embarazo. La mezcla de la miel y del agua se asocian con la dulzura y pureza y, también, como explica Bachelard mientras analiza la imaginación de Novalis: “el agua es una sustancia cálida, dulce, envolvente, protectora [...] que envuelve al ser entero y lo penetra íntimamente” (Bachelard, 1997: 194). Es significativo que el ritual lo realiza Dolores sola, mientras Damián la mira de lejos. Se trata de una tarea femenina que sólo a ella la concierne.

Y es que, como explica Pedro Antón Cantero, mientras las aguas libres son femeninas, las aguas “domadas”, les pertenecen a los hombres. (Cantero, 2003: 178-179) Los varones buscan poseer y transformar el agua mediante la construcción de los acueductos, mediante su conducción y distribución. En cambio las mujeres, en el imaginario colectivo, son ante todo “criaturas del deseo, figuras de lo imposible, como el fluir de las aguas” (Cantero, 2003: 178-179).

El ritual surte efectos a medida que el embarazo avanza sin contratiempos. Sin embargo, de pronto el médico descubre cáncer en el útero de la joven. Pese a que el ginecólogo trata de convencerla para que consienta la interrupción del embarazo y a pesar de los ruegos de Damián y de la madre en el mismo sentido, Dolores está convencida que se trata de una *señal* y que su hija, seguramente continuadora del linaje de las mujeres dedicadas a la religión, debe nacer, aunque ella muera.

Así lo indica la última escena de la película en que la niña, su padre y un grupo de mujeres, todos vestidos de blanco, realizan una especie de ritual de despedida de Dolores. Damián deposita en el agua una canasta con flores blancas y amarillas y una foto de la chica muerta. La canasta y la fotografía que se desprende van sumergiéndose poco a poco en el mar... y con ello termina el filme (ver ilustración 9).

El ritual corresponde simbólicamente a lo que Bachelard describe como la “partida del muerto sobre las aguas”. El autor cita a C.G. Jung para explicar que “el agua, sustancia de la vida, es también sustancia de la muerte para la ensoñación ambivalente” (Bachelard, 1997: 114). Al colocar al muerto en el seno de las aguas: “se duplican de algún modo las potencias maternas, se



vive doblemente ese mito del amortajamiento mediante el que imaginamos [...] que el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir” (Bachelard, 1997: 114).

De este modo, el viaje ritual que inició Dolores cuando recibió el llamado, es terminado por su hija, que manifiesta, participando en la celebración religiosa, el haber aceptado continuar lo que había iniciado Madre María, su bisabuela.

#### 4. Eros y Thánatos

En una de las primeras secuencias vemos a Dolores experimentar un orgasmo, un momento en que Eros y Thánatos, placer y dolor, se unen para producir el éxtasis. Parece inevitable que en una película en que lo mítico gobierna todos los acontecimientos, el nombre de la chica selle su destino, al igual que su ascendencia religiosa. Así, Dolores amará y sufrirá con tal de cumplir con lo que ya fue predeterminado.

Tanto Damián como ella reconocen constantemente de las señales del destino que les trae lo mismo el amor que la muerte: “Mira, Dolores, yo creo que el destino es lo que Dios sabe que es mejor para nosotros, así no nos demos cuenta. A veces parecen coincidencias, pero no son. Yo sé que tú no crees en Dios así que puedes llamarlo como quieras pero cada momento, cada pequeño instante, fue puesto ahí para que tú y yo nos conociéramos”.

Y en otro momento, la chica a la que Damián le pide que interrumpa el embarazo para poder someterse a un tratamiento contra el cáncer, dice: “Es una niña, ¿sabías? No puede estar más sana. Siento que ella está bien, que es perfecta, que está viva, que es nuestra hija. Damián el diagnóstico que me dieron era definitivo. No iba a poder tener hijos nunca. Es que si esto no es una señal...”

Dolores recibe también las señales de muerte desde el inicio de su recorrido. En la parada de autobús en Tijuana que pretende abordar para viajar a la ciudad de México, se le insinúa un hombre. Ante su rechazo le habla de las *muertas de Juárez* y sugiere que éste podría ser su destino. Poco después la chica mira durante un largo rato los coches accidentados, tirados cerca de la carretera, mientras espera a Damián.

Sin embargo, conforme al tipo de religiosidad que ambos profesan el destino puede cambiarse en cierta medida mediante ruegos, ofrendas e incluso reclamos al santo.

Damián consigue recuperar el amor de la joven mediante un ritual que realiza en torno a un pequeño altar que construyó en el hotel. Prende velas, coloca la imagen de *ánima sola*, lo rocía todo con miel y reza: “Dios Todopoderoso. Buscamos tu divina majestad a través de la mediación de la *ánima sola* a quien tú amas tanto para que se consagre en nuestra causa. En nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, amén” (ver ilustración 10).

Ilustración 10.



Dolores, invoca a Oxun: “Señora de la Concepción,<sup>7</sup> mantén a mi hija sana, ayúdame a verla nacer [...] Madre Oxun, quítame esta enfermedad, cuida a mi hija. Ayuda a mi familia a mantenerse unida para siempre. Amén”

En otra ocasión Damián reclama: “Cuando murió mi mamá yo te pedí, te grité, te insulté, te rogué que me mostraras que existías y tú no me hiciste caso! Y otra vez estoy hablando sólo[...].”

El sincretismo religioso no sólo está presente en las oraciones sino también en los altares que Damián construye por todas partes y en los que mezcla elementos de la religión católica (imágenes), de *candomblé* (figuras negras), y de tradiciones antiguas mexicanas (*calaveras de azúcar*). En otro momento del filme, al árbol navideño se le sobrepone la imagen de los collares que se usan en el *candomblé*, reiterando así la idea de la mezcla de las tradiciones.

La lucha de Eros y Thánatos aparece, entonces, como una determinación transcultural, como una tensión en la que se resuelven las vidas humanas en todas las partes y todos los tiempos. Ello le otorga al filme una dimensión más universal que si su trama se limitara a narrar la incorporación de los personajes a las religiones sincréticas de América Latina.

#### 5. Los mitos en las películas mexicanas contemporáneas

Vista en forma individual, la película de Carlos Bolado, puede resultar poco menos que extravagante para los tiempos en que fue filmada. Y, sin embargo, no lo es. En un periodo relativamente corto se filmaron en México o fuera del país, pero con la participación de los creadores mexicanos, varios filmes que recrean el *viaje arquetípico del héroe*. Entre ellas se encuentra *Cabeza de Vaca* (1992) de Nicolás Echevarría, *Santitos* (1998) de Alejandro Springall, *Bajo California: el límite del tiempo* (1998) del propio Carlos Bolado, *Sin dejar huella* (1999) de María Novaro y *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (2005) de Tomy Lee Jones con el guión del mexicano Guillermo Arriaga. Todas estas películas

7. Oxun fue sincretizada con Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción.

hablan de la religiosidad como un elemento fundamental en la construcción de las identidades. ¿Podría ser una casualidad el que a tantos cineastas les interesen los mismos temas y que le impriman la misma forma narrativa?

Creo que podrían aventurarse algunas hipótesis que explicasen esta coincidencia temática y formal. La primera tendría que ver con la crisis de las identidades tradicionales bajo la presión de los procesos de globalización y sus efectos políticos e ideológicos. El debilitamiento de la idea de la nación que hasta hace poco articulaba los discursos identitarios,<sup>8</sup> la intensificación de los movimientos migratorios dentro y fuera del país, parecen dar lugar al surgimiento de imaginarios colectivos que organizan de una manera diferente nuestro concepto de la pertenencia, concepto que reivindica otras formas de solidaridad y valores distintos a los que había instaurado la modernidad.

La segunda hipótesis está relacionada con lo que hoy percibimos precisamente como la *crisis de la modernidad* y el consecuente cuestionamiento de los elementos fundamentales del discurso ilustrado y, entre éstos, de la separación entre el sujeto y el objeto, entre el *mythos* y el *logos*. En la introducción a este ensayo hablé de los autores adscritos a diversas disciplinas que reivindican el pensamiento mítico como inseparable de nuestra constitución racional y de investigaciones que muestran la importancia de lo simbólico en todas las culturas, incluida la nuestra.

Los mitos y los símbolos nunca han desaparecido del imaginario colectivo aunque las instituciones modernas hayan intentado desterrarlos bajo el argumento de que se trataba de una sobrevivencia de mentalidades primitivas. (Garagalza, 1990; Duch, 1997) Se manifiestan en las narraciones, en las imágenes y, en general, en todo tipo de productos culturales que buscan *instaurar el sentido*, dar cuenta de incesantes cambios en que los grupos sociales se perciben a sí mismos y a los *otros*. Las películas participan en este proceso contribuyendo a reconstruir la trama simbólica que le da sentido a nuestros actos. Refieren valores cambiantes, nuevas formas de vivir y estar juntos, nuevas percepciones sobre la identidad nacional, étnica, religiosa y de género.

Es incluso probable que en virtud de que no tienen la intención de elaborar un discurso “objetivo”, den cuenta mejor de los cambios que están sufriendo nuestras formas de pensar y vernos,

tal como ello ocurre en la vida cotidiana. Hay que tener presente que, antes de que surjan grandes explicaciones acerca de cómo se han ido dando las transformaciones en nuestra sociedad, es necesario narrar estas experiencias, tal como lo hacen, sin duda, las películas referidas.

*Sólo Dios sabe* retorna a grandes temas universales, la religiosidad y las formas de experimentar lo sagrado, el vínculo íntimo existente entre el amor y la muerte, el nacimiento y la muerte, y la interculturalidad. Es de suponer que la intención de los creadores del filme de hablar de dichos temas produce el desinterés casi total por la coyuntura histórica en que se desarrolla la narrativa. En efecto, la película prescinde casi por completo de la caracterización del momento económico, político o social, y lo reduce a una descripción muy parca de la vida en una metrópoli moderna, a través del personaje de la madre de Dolores, una mujer racional, práctica, que coloca por encima de todos los valores el de vivir cómodamente en un entorno ciudadano, *desencantado*.<sup>9</sup> Así, en la película, la madre, por oposición a la línea femenina que viene desde la bisabuela de Dolores y se prolonga en su hija, parece asumir, más bien, roles masculinos relacionados con la vida práctica. Es una “madre terrible”, negativamente valorizada, y también “madre imperiosa”, fría, aunque en la última etapa apoye a su hija (Durand, 2004: 105-115).

Lo verdaderamente interesante en la película reseñada es que no sólo *muestra* a un mundo construido simbólicamente por los protagonistas que reivindican el pensamiento mítico en su vida cotidiana, sino que *incorpora la estructura mítica* en su narrativa y, además, apela al *pensamiento simbólico* del espectador, al comunicarle muchos de los significados y sentidos por medio de la imagen y, en menor medida, a través de los diálogos.



8. Desencantado, en el sentido en que Max Weber caracterizó a la sociedad moderna.
9. En un estudio anterior, en que analicé la representación de las identidades en las películas mexicanas que trataban el tema de la Conquista, realizadas entre 1970 y 1998, pude observar la insistencia en los referentes tradicionales de la identidad, sobre todo, los que tenían que ver con la idea de la nación. (Jablonska, 2005).

## Bibliografía

Aguirre-Baztán, A. (2003). “Aguas amnióticas y aguas bautismales”, en González-Alcantud, J. y A. Malpica (coords.). *El agua. Mitos, ritos y realidades*. Anthropos, Barcelona, pp.25-38.

Bachelard, G. (1997). *El agua y los sueños*. FCE (Breviarios 279), México.

Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. Paidós, Barcelona.

Caillois, R. (2006). *El hombre y lo sagrado*. FCF, México.

Cantero, P. A. (2003). “Las tramas del agua. El agua como metáfora viva”, en González







- Alcantud, J. y A. Malpica (coords.). *El agua. Mitos, ritos y realidades*. Anthropos.Barcelona, pp.166-189.
- De León, J. *Pasado pendiente, proyecto de calidad con viabilidad comercial: Carlos Bolado*. <<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/14ene/principal.html>>.
- Duch, L. (1997). *La educación y la crisis de la modernidad*, Paidós, Barcelona.
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. FCE, México.
- Eisner, L. H. (1988). *La pantalla demoniaca. Cátedra (Signo e imagen)*, Madrid.
- Eliade, M. (1999). *Imágenes y símbolos*. Taurus, Buenos Aires.
- Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Anthropos, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2005). "Hermenéutica del lenguaje y simbolismo", en Solares, B. y M.C. Valverde (ed.), Symbolon, UNAM/CRIM, México D.F./Cuernavaca, pp. 15-38.
- Jablonska, A. (2005). *La Conquista de América en el imaginario cinematográfico mexicano de fin de siglo; 1970-1999*, tesis doctoral.
- Mardones, J. M. (2005). "La racionalidad simbólica", en Solares, B. y M.C. Valverde (ed.), Symbolon, UNAM/CRIM, México DF, Cuernavaca, pp. 39-74.
- Metz, C. (1979). *Psicoanálisis y cine*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine*. Vol. 1. Siglo XXI, Madrid.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, Barcelona.
- Trías, E. (1992). *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona.
- Vega, C. "Bajo California: Imágenes sin límite", *Reforma*, 2 de febrero de 2000.
- Žižek, S. (2004). *¡Goza tu síntoma! Jaques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Nueva Visión, Buenos Aires. <<http://www.orichas.com/espanha/administraveis.asp?adm=9>>

Ficha técnica

*Sólo Dios sabe* (México, 2006). D: Carlos Bolado.  
I: Diego Luna, Alice Braga, Cecilia Suárez.



El Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico  
invita a todos los investigadores y tesistas interesados a formar parte de la

**Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico**

Nuestro objetivo es contribuir a crear el *campo académico* de los estudios sobre las teorías del cine y los métodos del análisis cinematográfico.

Del 1 al 3 de octubre de 2009 tendrá lugar el **Quinto Congreso Internacional de Análisis Cinematográfico**, en el marco del *Festival Internacional de Cine de Morelia*.

Para participar en el Congreso y/o formar parte de la Asociación, visita nuestra página:

Del 1 al 3 de octubre de 2009 tendrá lugar el **Quinto Congreso Internacional de Análisis Cinematográfico**, en el marco del *Festival Internacional de Cine de Morelia*.  
Para participar en el Congreso y/o formar parte de la Asociación, visita nuestra página:

[www.sepancine.org.mx](http://www.sepancine.org.mx)

