

EL AMOR FRATERNAL EN TIEMPOS DEL CÁNCER Masculinidades transatlánticas en *Truman* (2015) de Cesc Gay

VANIA BARRAZA¹, MOISÉS PARK²
¹UNIVERSITY OF MEMPHIS, ²BAYLOR UNIVERSITY

Abstract – El *buddy film*, *Truman* (2015), de Cesc Gay, desarrolla el vínculo entre dos amigos enfrentados a una enfermedad terminal, con la intención de confrontar a la audiencia del filme con el tabú del cáncer y de la muerte. La película evita largos debates o alocuciones sobre la enfermedad y, en cambio, explora la amistad masculina, la condición de sufrir una enfermedad terminal y el mismo constructo de la masculinidad, con el propósito de reflexionar sobre la muerte, los errores del pasado y la fugacidad de lo vivido, sin sentimentalismos o efectos melodramáticos. A su vez, *Truman* observa la muerte que afecta a un nuevo tipo de ciudadano; a saber, las personas migrantes, pues, al igual que un creciente número de individuos en el nuevo siglo, los personajes –desplazados– de *Truman* encarnan nuevos vínculos con el espacio, la memoria y el sentido de pertenencia. Morir en otra tierra es una dura experiencia vital y Gay nos pregunta ¿Quiénes son los deudos de los desplazados? ¿Quién entierra a un inmigrante? ¿De qué manera se vive el duelo en el siglo XXI?

Keywords: masculinidad; cine español; cáncer; *buddy film*; migración.

1. Un *buddy film* sobre la muerte

Truman (2015), del director catalán Cesc Gay, es una comedia dramática que se puede adscribir al género del *buddy film*, cuyo eje principal gira en torno al arquetipo de los “amigos” o “compañeros” varones. Aunque el título, *Truman*, alude al nombre del perro del protagonista, la película no se centra en el animal –“el mejor amigo del hombre”– sino al contrario, se enfoca principalmente en el vínculo entre dos amigos y en la relación que los seres humanos desarrollan con la muerte. El reduccionismo afectivo griego propondría que la película explora el amor fraternal entre amigos (*storge* o *philos*), que no es erótico (*eros*) y, quizás, expresa una transcendencia del amor, a raíz de una crisis, motivada en la película a partir del diagnóstico de cáncer terminal metastático.

El perro, Truman, necesita un nuevo hogar porque su dueño, Julián (Ricardo Darín) –un actor argentino radicado en España– ha decidido interrumpir el tratamiento del cáncer que lo afecta. Simplemente, no quiere luchar más. Por su parte, Tomás (Javier Cámara), un español asentado en

Canadá, viaja por cuatro días para visitar a —y en cierto modo, despedirse de— su amigo de toda la vida. En este contexto, y esquivando golpes melodramáticos, *Truman*, confronta a la audiencia con el tabú del cáncer y la muerte de manera simple y directa. “Tengo dos hijos. Uno se llama Truman”, le dice Julián a Tomás.

Durante la visita, la pareja de amigos recorre las calles de Madrid en búsqueda de una nueva familia para el perro, se entrevistan con médicos y veterinarios, coordinan los arreglos para el funeral de Julián y viajan a Ámsterdam, con el propósito de ver a Nico (Oriol Pla), el hijo “biológico” del protagonista. Mientras Julián lucha a contra reloj, el director, Gay, concibe una historia de ritmo lento, contenida, una “especie de burbuja de vida” (Domingo Sancho, 2024 p. 598), lo cual dilata la percepción de la temporalidad narrativa a fin de volcar la atención en el presente.

A la vez, la cinta observa la muerte que afecta a un nuevo tipo de ciudadano; a saber, aquellas personas que forman parte de las comunidades migrantes que suelen tener menos apoyo social y moral en momentos de crisis de salud, por el mero hecho de que encontrarse distanciadas de su origen. La separación de Julián con la madre de Nicolás descarta la compañía de una pareja romántica, para el protagonista, y sus últimos momentos de vida los dedica a encontrar un nuevo hogar para su perro. Al concluir el filme, Truman hará un viaje transatlántico para vivir con Tomás en Canadá.

Al igual que un creciente número de individuos que por motivos económicos, políticos o de seguridad se han desplazados en los últimos años, los personajes de *Truman* encarnan nuevos vínculos con el espacio, la memoria y el sentido de pertenencia. Ninguno de los personajes de la película vive en el territorio en que nació. Ninguno de ellos, probablemente, regrese a morir a su país de origen. Morir en otra tierra es una dura experiencia vital y Gay nos pregunta ¿Quiénes son los deudos de los desplazados? ¿Quiénes entierran (enterrarán) a un inmigrante? ¿De qué manera se vive el duelo en la globalización del siglo XXI?

2. El mejor amigo del hombre es otro hombre

Truman explora la amistad y las filiaciones masculinas, a fin de presentar una larga despedida que, sin sentimentalismos o efectos melodramáticos, reflexiona sobre la muerte, los errores del pasado y la fugacidad de lo vivido. Otros antecedentes de *buddy films*, que giran en torno a la enfermedad del cáncer, también exploran la masculinidad en momentos de crisis vital. La película, *50/50* (2011) de Jonathan Levin trata de un hombre joven (Joseph Gordon-Levitt) que se somete a quimioterapia, mientras su amigo Kyle (Seth Rogan) lo acompaña en sus sesiones. De manera similar, *Brian Song's* (1971) y *The Bucket List* (2007) exploran la relación entre dos hombres de diferentes

razas (afroamericana y caucásica), la universalidad del impacto del cáncer y la esperanza en el compañerismo presente.

En particular, el argumento de *Truman* examina la comunicación y los afectos masculinos, como expresiones representadas con menor frecuencia en las tramas románticas heterosexuales o de sororidad entre mujeres. Antoni Maestre-Brotons (2019, p. 29) sugiere que la película se centra en los efectos de la enfermedad en la amistad, paternidad y las relaciones sociales en general, pero con especial atención a la amistad entre dos hombres de diferentes culturas con sus respectivas normas de género. En este sentido, el *buddy film* centrado en una enfermedad mortal tiene elementos de la tragedia fatalista, pero, sobre todo, examina la relación entre amigos y el modo en que se manifiestan las masculinidades en momentos de crisis.

Gay explora cómo se desestabilizan las masculinidades en situaciones de amor fraternal, al registrar la relación entre dos amigos varones que, a pesar de vivir en continentes separados, mantienen un vínculo afectivo, mediado por la muerte. Maestre-Brotons (2019, p. 28) sugiere que en *Truman* se representa el colapso de la masculinidad hegemónica o tradicional, en relación con una “masculinidad inclusiva” (un término de Eric Anderson), lo cual se observa en culturas con una “homohisteria” disminuida; esto es, en sociedades en las que existe menos temor a ser “homosexualizado”. En tal contexto, la masculinidad inclusiva de *Truman* surge a raíz de la condición física de Julián y el duelo prematuro de Tomás.

A propósito de esta representación de la amistad masculina, Irene Domingo Sancho advierte que, con todo, la película mantiene una perspectiva androcéntrica para representar una relación homo-relacional, desarrollada mayoritariamente en espacios públicos:

la cinta se asegura de dejar claro que la relación entre los protagonistas no se sale de los confines de la heteronormatividad. Al estilo de las *buddy films*, películas tradicionalmente centradas en la relación heterosexualizada entre hombres, las mujeres aparecen en *Truman* como personajes secundarios que cumplen la función de establecer el carácter exclusivamente amistoso de la relación emocional entre los dos protagonistas. Desde los títulos de crédito aprendemos que Tomás está felizmente casado y vive con dos hijos. Luego, ya en Madrid, Julián le cuenta a Tomás su escaqueo amoroso con la mujer de un amigo. Y finalmente, casi al final de la película, se ratifica la heterosexualidad de los dos cuando Tomás se acuesta con Paula. (Domingo Sancho 2024 pp. 608-09)

Por lo tanto, si bien la película de Gay renueva la mirada hacia la amistad masculina, en definitiva, dicha fraternidad se mantiene circunscrita dentro de una heteronormativa hegemónica.

Esta suerte de paradoja discursiva, en *Truman*, también se aprecia en la lógica de “improductividad” en la que se asienta la relación amistosa. Al respecto, Domingo Sancho plantea que, en principio, la historia retrata una

relación afectiva enraizada en valores anticapitalistas, por cuanto ambos personajes principales, en clara oposición a la racionalidad neoliberal y a los valores encarnados por ciudadano modélico —el *homo oeconomicus*— se encuentran “en un espacio y un tiempo aislados de los diarios ritmos frenéticos productivistas del neoliberalismo” (Domingo Sancho 2024, p. 596). Sin embargo, desde el punto de vista socioeconómico, agrega la autora, este tipo de prácticas anti-productivistas y altruistas solo pueden ser alcanzadas por aquellas personas que se ven beneficiadas por el sistema capitalista cuya amistad evade y rechaza (Domingo Sancho 2024, p. 614). De manera que si Tomás puede dedicarse a pasar cuatro días junto a su amigo es porque dispone de los recursos económicos para poder hacerlo, gracias a la clase social a la que pertenece.

Empero, si bien a su llegada, el individuo le menciona a Julián que tienen un presupuesto holgado durante su estadía, también es cierto que Tomás afirma: “Me estoy gastando una pasta en terapia por tu culpa”. En seguida, cuando Julián rechaza la visita porque no quiere hablar sobre su decisión de interrumpir el tratamiento oncológico, Tomás agrega “¿Sabes lo que me ha costado, a mí, el billete?”. Así, aun cuando la celebración de la amistad en *Truman* depende de condicionantes socioeconómicas, a fin de cuentas, también es producto de una decisión personal, ética, ya que Tomás podría haber decidido no visitar a su amigo.

3. Mejor no hablar de ciertas cosas

Nunca somos tan conscientes de nuestra fragilidad, de nuestro lugar en el mundo, que cuando enferma nuestro cuerpo. En este sentido, a pesar de la simplicidad de la historia y el tono distendido, el filme confronta al público con dos tabús: la enfermedad del cáncer y la muerte. Cáncer es una palabra que intimida, de la que no se habla en sociedad, una dolencia que todos prefieren no nombrar y de la cual se huye como de la peste. Solo la reciente pandemia global obligó dejar de lado el tabú para prestar atención a las múltiples voces mediáticas que hablaban de la omnipresencia de la muerte. Sin embargo, el cáncer no es una enfermedad contagiosa o una condición de la que el mundo entero esté pendiente a diario. El cáncer sigue siendo una enfermedad innombrada, sobre todo, con las personas enfermas, quienes preferirían ser tratadas como lo eran antes del diagnóstico; es decir, como si tuvieran la vida por delante. Julián sostiene: “La gente no sabe qué decirme. (...) Huelen la muerte y tienen miedo”, lo cual, por cierto, le hace saber a la audiencia acerca de la soledad que experimenta una persona al sufrir esta dolencia.

En un principio, Tomás sugiere que hablen y que Julián reconsidere su decisión de abandonar la terapia oncológica, pero a la larga el amigo deja de

preguntarle sobre su condición, su tratamiento o su futura ausencia. De cierto modo, aunque sabe que Julián está muriendo, los silencios mutuos y la compañía le bastan para saber que su amigo también lo quiere y que sus afectos se expresan por medio del filtro de una masculinidad fraternal: Tomás compra los billetes para ver a Nico y, sin replicar, lo acompaña al médico, al veterinario, a sus entrevistas con las nuevas posibles familias adoptivas de Truman. Su no-hablar y en un cierto modo su no-sentir se suplantán con momentos de vulnerabilidad emocional en las que Julián no lo está viendo. Esto se advierte cuando está solo en el hotel o en la última noche, cuando llora después de estar con Paula (Dolores Fonzi), su antigua novia y prima de Julián.

En tal sentido, el punto de vista dominante de la película se alinea con la mirada de Tomás, pues Julián no aparece en ninguna escena solo o sin la compañía de su amigo. Es decir, desde la primera hasta la última secuencia del filme, la cámara de Gay sigue el trayecto de Julián, de manera que la subjetividad de la película se enfoca, principalmente, en el duelo y el sentimiento de pérdida. Por esto, cuando al final de la historia, Tomás toma el avión de regreso a Canadá, en términos visuales y narrativos, es él quien ‘parte’ primero, mientras la pantalla no registra la ‘partida’ de Julián. Con esto, *Truman* adopta la perspectiva del testigo de la enfermedad, en lugar de identificarse con la persona enferma, con la muerte.

La renuncia a nombrar la muerte se visibiliza durante el viaje a Holanda, cuando Julián y Nico son incapaces de hablar sobre la fatal enfermedad que afecta al individuo, por lo que la ‘no-conversación’ sobre el cáncer de Julián se traduce en un emotivo y silencioso abrazo de despedida entre padre e hijo. Como se revela más tarde, el largo y fuerte abrazo evidencia que Nico sabe que su padre no continuará con su quimioterapia.

Al quedarse solos, Julián le dice a Tomás que necesita unos minutos para llorar. En línea con la mirada testigo de la enfermedad, Gay edita el llanto del protagonista fuera de la mirada de su amigo y de la audiencia. Solo una breve toma, en la que el personaje se ve de espaldas, captura su intimidad. Así, los instantes que Linda Williams (1991, p.5) describiría como excesos melodramáticos del cuerpo –esto es, el llanto– no son diegéticos. La diégesis de *Truman* no incluye momentos de vulnerabilidad emocional masculina y se relegan a intervalos mínimos, sin tampoco la participación de música extradiegética, en la solemnidad del duelo taciturno.

De hecho, en lo relativo a los géneros cinematográficos y la modalidad que Williams describe como “géneros del cuerpo” (horror, melodrama, pornografía), Maestre-Brotons (2019, p. 30) nota que mientras los melodramas convencionales muestran excesos de afectividad y teatralidad (“theatricality”), la versión de Gay revierte dicha norma y muestra una fuerte restricción emocional (“strong emotional restraint”) y las consecuencias de dicha restricción. De tal modo, las miradas meditativas de ambos personajes,

en silencio, demuestran un duelo que rescinde de la teatralización, de un lamento explícito y excesivo del cuerpo en la diégesis. Sin embargo, la audiencia puede suponer que fuera del plano, en la extra-diégesis, los hombres tienen sus momentos de excesos que son marginales o que, igualmente, se viven a escondidas de la mirada del público. Aun así, la película sorprende con momentos emotivos en los que el silencio y un gesto bastan. Por esto, hacia el final de la historia, los dos amigos se duermen tomados de las manos, un gesto poco común y poco representado entre varones mayores, en la gran mayoría de las culturas.

En *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag (1996, p.14) afirma que el cáncer inflige un terror en la sociedad porque su origen es misterioso y su tratamiento, muchas veces, es inefectivo. Incluso, explica la autora, los médicos y familiares evitan informarle al mismo afectado sobre la condición que padece. De tal modo, el diagnóstico médico, es el comienzo de un guion o una performance para una suerte el elenco que rodea a la persona enferma, pues tras el dictamen de una enfermedad fatal, las personas que se encuentran alrededor del paciente comienzan a actuar, a mentir:

Que se mienta tanto a los pacientes de cáncer, y que éstos mismos mientan, da la pauta de lo difícil que se ha vuelto en las sociedades industriales avanzadas el convivir con la muerte. Tal como la muerte es ahora un hecho ofensivamente falto de significado, así una enfermedad comúnmente considerada como sinónimo de muerte es cosa que hay que esconder. (Sontag 1996, p.15)

Por tal motivo, resulta paradigmática la escena cuando los amigos comen en un restaurante. En la secuencia, Julián increpa a unos viejos conocidos que han pretendido no verlo, a fin de evitar saludarlo. Al encarar a estos comensales, el protagonista subvierte la representación del enfermo como una víctima o la invisibilidad a la que se le somete a los enfermos de cáncer, a la vez que su condición misma recuerda la mortalidad a la que todo ser humano se encuentra destinado.

Así, Julián expone, en un lugar público, sobre la exclusión social que acarrea sobrellevar este tipo de afección en el espacio privado. Después de todo, las personas enfermas de cáncer suelen ser aisladas de la esfera pública, como si fueran una amenaza de contagio para la sanidad de un orden social. De tal modo, reducida al ámbito de lo privado, esta enfermedad se transforma en una experiencia de la que avergonzarse y expulsa a la bio de la polis. En última instancia, con el episodio del restaurante, Gay fuerza a la audiencia del filme a pensar en su propio actuar al enfrentarse a una situación parecida.

El cuerpo humano es el primer espacio de represión, sospecha y vigilancia que experimenta todo sujeto y, por lo mismo, toda subjetividad. En este tenor, el trabajo de Michel Foucault, centrado en estudiar los alcances del concepto que acuña como biopolítica, expone las prácticas de poder sobre la

población, a través de mecanismos como la medicina social, con el propósito de controlar la fuerza (laboral) productiva. “El control de la sociedad sobre los individuos no se operó a través de la conciencia o de la ideología, sino que se ejerció en el cuerpo y con el cuerpo” (Foucault 1999, pp.365-66), sostiene el autor. Por esto, la negación del personaje principal de *Truman* a medicarse y a luchar en contra de la muerte expresa una resistencia a formas de biopoder que regulan el potencial de producción de una ciudadanía. Julián renuncia a recuperar su estado como elemento productor dentro de la sociedad contemporánea; asume una condición inoperante e inútil para la comunidad.

Por esta razón, Julián subvierte la imagen propia del enfermo de cáncer, descrita por Sontag (1996, p.54) como la personalidad de un perdedor, pues el protagonista de *Truman* se encuentra llevando a cabo otra(s) batalla(s). Su resistencia se posiciona en contra de los micropoderes que atraviesan su cuerpo. Se trata de una lucha en la que se pierde para ganar. De tal modo, la película de Gay no busca dar golpes bajos, sino más bien invita a reflexionar sobre un tema que primordial para toda cultura o civilización.

4. Que toda la vida es sueño

Al examinar la película de Gay en relación con los tópicos literarios conocidos como *memento mori* y el viaje, Carmen María López López observa que *Truman* actualiza temáticas que aparecen en la tradición literaria ya desde el periodo medieval (el poder igualatorio de la muerte, las danzas de la muerte o la muerte llamando a la puerta). En tal sentido, la autora sostiene que la “dinámica del filme viene marcada por la concepción de la muerte (y de la enfermedad) como una lacra social, de modo que se presenta como tabú propio de las sociedades industriales” (López López 2016, p. 168).

En línea con la lectura de Phillipe Ariès acerca la significación de la muerte en Occidente, López López advierte que tanto el fallecimiento como el ceremonial mortuorio han sido expulsados de la arena pública como consecuencia de la revolución industrial del siglo XIX y su evolución lógica en el siglo XXI

En efecto, frente a esta concepción de la muerte de raigambre medieval, en *Truman* se muestra un estadio posterior sobre el culto a la muerte, un paradigma en el cual el sentimiento insondable de la muerte y su aceptación postrera queda subsumido en una red de tabúes sociales. La muerte se orilló del seno familiar y social hasta desplazarse a un espacio ajeno a la propia configuración de la vida. [...] A este respecto, en *Truman* se aprecia una polaridad entre personas ajenas a la vida de Julián, quienes consideran la muerte como tabú, y el sentido ceremonioso de la muerte integrada en la vida:

Julián, Tomás y Paula. (López López 2019, p. 169-70)

No es una coincidencia que Julián sea un actor profesional de teatro, ya que el tópico de “la vida es un teatro” constituye un tema recurrente en el arte, y en especial, en las artes escénicas.

Sabido es que, durante el Siglo de Oro español, el movimiento de la Contrarreforma difundió la idea de la vida como una jornada trágica y efímera, mientras la muerte encarnaba un descanso pacífico, coronado por la salvación eterna. En este contexto, conocidas piezas teatrales como *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, discuten la fugacidad de la belleza y de la vida, la vanidad humana y la realidad como una ilusión. No es casualidad, por lo tanto, que Julián actúe en la obra *Las amistades peligrosas* (o *Las relaciones peligrosas*), basada en la novela homónima, del francés Pierre Choderlos de Laclos, de 1782. La trama –que ha inspirado tanto versiones teatrales (Hampton) como cinematográficas (Vadim, Frears)– sigue las manipulaciones de la Marquesa de Merteuil y el Vizconde de Valmont, quienes seducen y humillan a una serie de víctimas que caen en su juego amoroso. Resulta paradigmático que, al final de la historia, la pérfida Marquesa resulte infectada de viruela, cuyos efectos terminan por deformar su rostro y, por ende, le hacen perder su apreciada belleza.

El mismo protagonista de *Truman* interpreta una obra teatral cuyo mensaje, si bien normalmente se asocia con la decadencia, la traición y el egoísmo, en definitiva, apunta a tópicos artísticos y literarios como la fugacidad y fragilidad de la vida. De esta suerte, como en un juego de espejos, las marcas metaficcionales del filme revelan su artificio, mientras dialoga con uno de los temas centrales del arte y la existencia humana. Por tal motivo, tanto la performance interpretada por Julián, como su propia vida discuten el concepto barroco del libro del *Eclesiastés* conocido por el postulado “*Vanitas vanitatum omnia vanitas*” (“Vanidad de vanidades, todo es vanidad”). Así, el barroquismo de la película de Gay no se manifiesta en una estética, sino en el tópico de la futilidad de la vida y lo inevitable de la muerte.

Por cierto, otra referencia intertextual de esta película se corresponde con el largometraje *Truman Show* (1998), de Peter Weir. En dicha comedia dramática, un hombre llamado Truman Burbank (Jim Carrey) ignora ser el protagonista de un programa de *reality*: desde su nacimiento, su vida ha sido construida y diseñada por productores de televisión. Su entorno, en línea con el tópico literario del *theatrum mundi*, es un gran escenario producido por Christof (Ed Harris), con actores y construcciones teatrales en el que solo Truman Burbank no actúa. A su vez, el perro en la película de Gay, es el único personaje que no es consciente de la partida de Julián. El perro no actúa de manera distinta y no es consciente de su condición de “perro en adopción”.

No cambia su comportamiento porque su constancia animal lo zafan de las preocupaciones humanas de la vejez, la enfermedad, la muerte y la fugacidad de la vida.

5. De itinerarios y desplazamientos

Carmen María López López cita el ensayo “Violencia, duelo, política”, de Judith Butler, para discutir sobre la muerte del protagonista de *Truman*. De acuerdo con López López, Butler se pregunta (en el contexto de un conflicto armado) qué determina que unas vidas valgan la pena o merezcan ser vividas, en contraposición con aquellas destinadas a morir y propone que “algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no” (Butler en López López 2019, p.172). A partir de esto, López López advierte que en la muerte de Julián “se aprecia una crítica a este sentido del duelo en la sociedad capitalista” (172), de manera que su vida se mide dentro de la lógica del mercado. Sin embargo, esta mirada que relativiza la muerte de unas u otras personas no es exclusiva en situaciones de violencia o a la luz de la sociedad mercantilista, sino también, adquiere relevancia al examinar el estatus migratorio que comparten los personajes del filme.

Truman introduce el tema de la muerte sostenida por un nuevo tipo de ciudadano, como son los migrantes y/o desplazados. Julián reside en España y nada indica de que volverá a Argentina. Tiene carteles de rock argentino, del compositor Astor Piazzolla y un póster de la película *Fiebre*, dirigida por Armando Bó, en el que aparece de la vedette argentina, Isabel Sarli, en su pared. Tomás vive en Montreal, Canadá, con su esposa y sus hijos; probablemente no regresará a España, si no de visita. El camarero del café, que es discriminado por una candidata que quiere adoptar a Truman, parece ser de origen asiático. Una pareja de lesbianas –también entrevistada por Julián como futura familia para su perro– son madres adoptivas de un niño proveniente de Rusia. Nico –de novio con una muchacha francesa– vive en un bote, en Holanda y, según lo ya mencionado, el mismo Julián se mudó –al igual que su prima Paula– de América Latina a Europa, décadas atrás. Así, los personajes de la película, tal como un creciente número de personas en el siglo XXI, encarnan una (des)conexión (desraizada, desterritorializada), con respecto al espacio, los recuerdos y el sentido de pertenencia en el lugar que habitan. Posiblemente, ninguno de ellos muera en el lugar donde nació.

Las ciudades contemporáneas se encuentran, cada día más, pobladas con habitantes provenientes de otras tierras. La percepción que estas personas tienen del lugar al que han llegado a residir difiere del sentido de identificación de los moradores locales o de la impresión fugaz experimentada por los turistas sobre el territorio. Este nuevo tipo de

ciudadanía conlleva preguntas acerca de lo efímero, la trascendencia, la fragmentación y, por supuesto, la constitución de una subjetividad, que puede llamarse, ‘(des)emplazada’.

Si bien *Truman* no se centra en experiencias migratorias indocumentadas, la notable presencia de personajes expatriados y las representaciones de una urbe cosmopolita transitada por sujetos anónimos, supone pensar en aquellas ciudadanías “sin papeles”. En el caso de las personas indocumentadas –cuyas vidas Butler identifica como aquellas que no “valen la pena”– experimentan una condición cercana a la *vida nuda* dentro de la polis. De acuerdo con Giorgio Agamben (1998, p. 55), esta *vida nuda* se encuentra privada de derecho, expuesta a la muerte, al constituirse como una existencia al margen del orden político (excluida de un orden jurídico). En términos jurídicos y según la tradición griega, este tipo de no-ciudadanía se concibe como *zoé*; esto es, como el hecho biológico de existir, sin llegar a ser valorada como *bíos*, cuya definición indica la forma de vida propia de los individuos pertenecientes a una comunidad política (Agamben 1998). En tal sentido, *Truman* invita a reflexionar no solo sobre la muerte de un individuo, sino en el destino de todas aquellas personas que (con o sin documentos) se desplazan hacia otras tierras. No habría una Ítaca para este tipo de sujeto expatriado.

En este contexto, la representación de Madrid en *Truman* evita destacar atractivos turísticos, lugares históricos o las clásicas representaciones monumentales de la capital de España, para darles a los protagonistas la posibilidad de llevar a cabo lo que el filósofo Michel de Certeau concibe como “caminar la ciudad”: “Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar”.¹ Por este motivo, los planos generales y encuadres del espacio urbano –el barrio gentrificado de Las Salesas, en Madrid– privilegian tomas y secuencias a través de planos cerrados, que pueden describir cualquier ciudad europea, sin una marca distintiva o emplazamiento particular. Julián y Tomás recorren una urbe en la que se divisan barrios, calles estrechas, bares y cafés, desde una mirada personal, subjetiva, des(em)plazada para documentar cómo el espacio aloja memorias evanescentes.

En el caso de Julián, su prima Paula representa el pasado del protagonista, de modo que los espectadores del filme pueden identificar una

¹ Sin paginación.

conexión del personaje con su vida y sus lazos en Argentina. La última noche de Tomás en Madrid, la música extradiégetica con el tema “Canción para los días de la vida”, del músico y compositor argentino Luis Alberto Spinetta, dan cuenta del origen de Julián. Gay construye un pasado para el individuo y, a la vez, una proyección en el tiempo: su prima podrá llorarlo, se ocupará de darle un sitio en su memoria. Por esto, aunque el personaje de Paula no se encuentra del todo bien desarrollado a lo largo del guion (sus reacciones emocionales y su encuentro sexual con Tomás resultan algo forzados), la presencia de este personaje femenino le provee un cierto grado de pertenencia a Julián.

Esta pertenencia y muerte como experiencia colectiva y memoria compartida, claro está, no resulta ser un fenómeno en común entre migrantes según se aprecia en filmes como en *El norte* (1983) de Gregory Nava; *María, llena eres de gracia* (2004) de Joshua Marston, *Retorno a Hansala* (2008) de Chus Gutiérrez, *Sin nombre* (2009) de Cary Joji Fukunaga o *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu. *The Farewell* (2019) de Lulu Wang también trata de la inmigración y explora el tabú del cáncer en el contexto diaspórico chino en los Estados Unidos. Por esto, *Truman* invita a reflexionar sobre la ritualización de la muerte en un mundo caracterizado por el desplazamiento de sus habitantes y a la vez, la universalidad del duelo prematuro por enfermedades terminales.

6. Los afectos, el mercado

En suma, el filme no es solo una forma de resistencia a la normalización del cuerpo y las prácticas de biopoder, una propuesta estética que dialoga con el barroco y las artes escénicas o un comentario sobre la fragmentación subjetiva de los sujetos trasplantados, sino más bien, se trata de una observación sobre los afectos. Ninguna sociedad o individuo es indiferente a la enfermedad y la muerte. Toda colectividad reacciona –con distintos grados de expresividad– frente a estas dos experiencias vitales. La tensión entre afectos y una racionalidad se manifiestan cuando el protagonista visita una funeraria para realizar los arreglos de su sepelio y entierro. La escena puede ser sorpresiva, pero se transforma en algo chocante cuando Julián se encuentra en la situación de tener que elegir algunos detalles de la inhumación. El diálogo y las preguntas a las que se somete el individuo parecen una compra por catálogo de un automóvil o de una segunda vivienda. Es el mercado de la muerte y sus “costes adicionales”. Asimismo, se trata del único momento de la trama en la que el personaje expresa su agobio a causa de la enfermedad que sufre. El pesar y duelo, como experiencia privada, pasan a ser cuestión de una compraventa.

En definitiva, su vida y su cuerpo, en particular, se reducen a las

opciones que le da el mercado: así, Julián se sorprende de que sus cenizas serán “reducidas a... muy poco”. Por esto, en la escena de la funeraria, la muerte aparece como boda televisada o comercial publicitario: con DVD, música clásica en vivo, imágenes proyectadas... el cuerpo puede guardarse en urnas de “porcelana blanca [...] con hilitos dorados a modo de decoración que le dan cierta solemnidad”, dice.

Sin embargo, para Tomás, las memorias de Julián estarán vinculadas con el perro, una criatura que se desliga de los esquemas del mercado, que sin ser propiedad emula la relación dependiente entre seres humanos. De hecho, su condición de “padrino de Truman” no es oficial o por ningún motivo predecible en la película, pero el destino del perro bajo la adopción transatlántica de su nuevo amo/padre, reflejan una continuidad de la amistad entre ambos amigos. La amistad no acaba con la muerte y no se limita a las memorias. La nueva vida de Tomás con Truman en Canadá le permiten un duelo con la compañía de un ser que dependía de su amigo difunto.

Resulta interesante que, precisamente, no corresponde al género masculino manifestar este tipo de emocionalidad, sobre todo para un Julián que desesperadamente clama que “era galán” justo después de que accidentalmente se orina. En términos freudianos no puede controlar su propio cuerpo, específicamente su miembro, su literal objeto fálico. Por eso, la película de este director catalán reúne una mirada sobre las sensaciones que están por encima de una reacción biológica o sociológica, pues en esencia en estas vivencias confluyen tanto lo universal como en lo personal. *Truman* insta una mirada sobre cómo circula el flujo de los afectos (Podalsky 2018, p. 250-52) en correspondencia con cuerpos aislados e invisibilizados, que mueren, en tensión con lo público, lo privado y el mercado.

En conclusión, la cinta de Gay sugiere meditar tanto sobre la muerte, como sobre la amistad, la construcción de la masculinidad y las personas desplazadas. Si bien el título de la película puede confundir a la audiencia (porque no se trata solo sobre la historia de un perro), *Truman* discute sobre los afectos, la pérdida, los lazos familiares y, por supuesto, el amor a los animales. El perro es considerado como “el mejor amigo del hombre” y para el protagonista es sumamente importante encontrar un nuevo hogar para su mascota. A fin de cuentas, Julián sabe que, una vez que se haya ido, Truman sufrirá una suerte de duelo con su partida.

El nombre del perro, homónimo a la película, también se puede comprender dentro del género del *buddy film* como una alusión a ser “True man”, pues si bien en la película, el sujeto masculino o la misma masculinidad aparece quebrantada, en definitiva, esta virilidad surge reivindicada por una fraternidad que se fortalece, dentro del marco heteronormativo, en circunstancias de dolor y en el giro afectivo en las amistades homosociales.

Adoptar a Truman es adoptar otra masculinidad, marcada por el amor

fraternal y paternal, en la que la vejez y la inmanente muerte, evitan las ilusiones de la masculinidad en términos de invencible. La masculinidad juvenil se quebranta con los años, la vejez y la muerte. La relación y el humor entre Tomás y Julián se basa en la ironía, el sarcasmo y constantes querellas. Truman, en ese sentido, manifiesta una masculinidad más “verdadera” (“true”) del hombre (“man”) que es capaz de expresar afectos, tomarse de la mano como solos dos varones lo harían en la infancia, o hablarse por teléfono por la noche y compartir las más íntimas preocupaciones, sin mencionar el cáncer explícitamente.

Al no-hablar sobre lo que no se habla, desde la perspectiva audiovisual de la cámara testigo, este largometraje de Gay permite revisar tabús y poderes que atraviesan el cuerpo humano. La enfermedad y la muerte son experiencias universales, cruzadas por los afectos. Así, en *Truman* converge lo individual y lo colectivo, la emotividad y su mercantilización. En esas coyunturas interseccionales se marcan las políticas de identidad, experiencias migrantes y se reformulan ciertas normas sociales en las que los afectos dominan las interacciones sociales.

El cáncer se desvincula de los arquetipos clásicos que formulan la condición de héroe, por lo que la masculinidad se reformula con una flexibilidad más inclusiva, en la que los hombres, amigos, padres, hijos, lloran, se abrazan y se toman de las manos. El silencio es una extensión de una masculinidad ortodoxa que opta por dejar de lado la necesidad de tener que expresar emociones verbalmente. El tabú que rompe Cesc Gay, no solo se limita a la enfermedad, sino también, a las cambiantes reformulaciones de la masculinidad.

Bionotas: Vania Barraza es profesora titular del departamento de World Languages and Literatures en la Universidad de Memphis. Su investigación se centra en los estudios de cine, género y sexualidades. Es autora de *El cine en Chile: Políticas y poéticas del nuevo siglo* (Cuarto Propio, 2018) e *(In)subordinadas* (RIL, 2010). En colaboración con María Helena Rueda, ha coeditado *Female Agency in Films Made by Latin American Women* (Palgrave Macmillan, 2024) y, con Carl Fischer, coeditó *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World* (WSUP, 2020). Actualmente, explora la mirada femenina, las tendencias estéticas y las prácticas visuales en películas dirigidas por cineastas chilenas.

Moisés Park (PhD, UC Davis, 2010) es profesor asociado en Baylor University, TX, Estados Unidos. Enseña en el departamento de lenguas y culturas modernas y en estudios asiáticos e interdisciplinarios. Investiga la cultura latinoamericana y transpácífica (Asia-Latinoamérica), con énfasis en literatura, cine y cultura popular. Ha publicado veinte ensayos de diversos temas: literatura latinoamericana, cine latinoamericano, la guerra de Corea, la diáspora coreana, K-pop, cine de artes marciales, masculinidad, teología, etc. Es autor de *Figuraciones del deseo y coyunturas generacionales en literatura y cine postdictatorial* (2014) y dos libros de poesía (*El verso cae al aula*, 2017; *Poemas marciales*, 2019).

Direcciones de los autores: vbarraza@memphis.edu, Moises_Park@baylor.edu

Bibliografía

- 50/50. 2011, Dirigida por Jonathan Levin, actuaciones de Joseph Gordon-Levitt y Seth Rogan. Summit Entertainment y Lionsgate.
- Agamben G. 1998, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (trad. Heller-Roazen), Stanford: Stanford University Press.
- Ariès P. 2000, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trad. Francisco Carbajo y Richard Perrin, Acantilado Quaderns Crema, Barcelona.
- Butler J. 2006, *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Paidós, Buenos Aires.
- Calderón de la Barca P. 1961, *Teatro. El Gran Teatro del Mundo / La vida es sueño*, Aguilar, Madrid.
- Certeau M. de 2008, Andar en la ciudad, in “Bifurcaciones” 7, pp. 1-17. https://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf.
- Choderlos de Laclos P. 2008, *Les Liaisons dangereuses*, trad. Douglas Parmée, Oxford University Press, Oxford.
- Domingo Sancho I. 2024, Truman de Cesc Gay: potencialidad anticapitalista de la amistad en tiempos de aceleración neoliberal, in “Bulletin of Spanish Studies” 101 [4], pp. 595-615.
- Foucault M. 1999, El nacimiento de la medicina social, in *Estrategias de poder. Obras esenciales* vol. 2, Paidós, Barcelona, pp. 363-384.
- Frears S. 1988, *Dangerous Liaisons*, dirigida por Stephen Frears, actuaciones de Glenn Close y John Malkovic, Warner Bros.
- Gay C. 2015, *Truman*, dirigida por Cesc Gay, actuaciones de Ricardo Darín y Javier Cámara, Impossible Films.
- Hampton C. 1985, *Les Liaisons Dangereuses*, Faber & Faber, London.
- López López C.M. 2016, Memento mori o el viaje simbólico hacia la muerte: modelos estético-literarios en *Truman* de Cesc Gay, in “Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios” 11, pp. 150-178.
- Maestre-Brotos A. 2019, ‘To know who you really are, not who you’d like to be’: masculinity and melancholy in *Fiction* (2006) de Cesc Gay, in “Journal of Catalan Studies” 21 [1], pp. 27-44.
- Podalsky L. 2018, The Affective Turn, in Poblete J. (ed.), *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*, Routledge, New York, pp. 237-254.
- Sontag S. 1996, *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Taurus, Buenos Aires.
- Truman* 2015, Dirigida por Cesc Gay, actuaciones de Ricardo Darín y Javier Cámara. Filmax y Buena Vista International.
- Truman Show* 1998, Dirigida por Peter Weir, actuaciones de Jim Carrey y Ed Harris. Paramount Pictures.
- Vadim R. 1959, *Les Liaisons Dangereuses*, dirigida por Roger Vadim, actuaciones de Jeanne Moreau y Gérard Philipe. Ariane Distribution.
- Williams L. 1991, Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, in “Film Quarterly” 44 [4], pp. 2-13.