



Un tributo a

NORTHERN EXPOSURE™

Una serie que nos atrapa, encandila y estimula

DA es rica en múltiples referencias que abarcan el arte, la filosofía, la psicología... que transforman a los integrantes de la historia, y que a la vez revelan un pensamiento multifacético sobre el ser humano. DA es una serie tan divertida como interesante, pero que está mucho más allá de una simple serie de humor. La propuesta de algunas personas que amamos esta serie para este rincón es reunir periódicamente y en forma de revista tanto ensayos de aficionados como valiosa información heterogénea ya sea original y proveniente de las fuentes de NX como la vertida ya en otros sitios de la red.

Directora de contenidos: Silvia Colominas (aka "Nikita Fleischman")

Coordinación y diseño web: Carlos Rossique (aka "Kepler")

2. Primavera '2002

Ensayos de nuestros colaboradores:

Genéricos:

 **"Cicely, Alaska, Lugar de reconciliación de dicotomías ..."**

14/04/2002. Un artículo genérico sobre nuestra serie, por Nikita.

 **"DA, formas musicales y el Juego de Abalorios, (una trenza argumental)."**

13/05/2002. Un curioso análisis morfológico de la serie, by Kepler.

 **"La narrativa del cuento en Doctor en Alaska."**

14/05/2002. Interesantísimo y ameno artículo genérico, de Urtian.

 **"Cicely, entre el amor y el surrealismo"**

17/05/2002. Una fresca visión del surrealismo de DA, por Clemente.

Episodios:

 **"HISTORIA DE PECES, Tres cuentos de transformación"**

26/03/2002. La pascua y el capítulo 5.18, de la mano de Urtian.



Cicely, ALASKA

Lugar de reconciliación de dicotomías
y de meditación sobre uno mismo.



- **Northern Exposure; un éxito inesperado.**

Northern Exposure es una serie difícil de clasificar. Apareció por primera vez en la pantalla de televisión en Estados Unidos en julio de 1990 en la programación de verano de la CBS tras el éxito televisivo de David Lynch, *Twin Peaks*.

Al principio sus creadores, Joshua Brand y John Falsey, la idearon como una serie de apenas ocho episodios -los que componen su primera temporada- pero debido al triunfo inesperado que tuvo, la CBS decidió ampliar su tiempo de emisión y se escribieron siete episodios más -los de su segunda temporada- apostando fuerte por este nuevo producto que seguía el testimonio de antecesores de la talla de *Hill Street Blues*, *L.A. Law*, *St. Elsewhere*, etc.

De esta manera, *Northern Exposure* fue ganando terreno poco a poco y consiguió una considerable y muy fiel audiencia. Su período de vida se alargó hasta cumplir seis temporadas con un total de 110 episodios. Finalmente dejó de emitirse en julio de 1995, aunque aún hoy en día se repone con éxito en cadenas de pago vía satélite[1] y son muchos los fans que mantienen vivo su espíritu.

Los seguidores de la serie han llegado a crear comunidades cibernéticas por todo el mundo y organizan eventos anuales como los Moosedays a finales de julio en Roslyn (Washington) - lugar donde se rodaba la serie- o el Moosefest a finales de enero en el mismo sitio.

- **Marcando diferencias siendo peculiar.**

Decir a qué género pertenece este inesperado éxito televisivo no es tarea fácil. Fue nominada en varias ocasiones al Emmy a la mejor Serie Dramática. Pero lo cierto es que en este punto hay muchas y muy diversas opiniones.

M.J “Squeak” Giandrone afirma en su artículo “On Location with *Northern Exposure*[2]” que uno de los creadores de la serie, concretamente John Falsey, durante la ceremonia de entrega de los Emmy de 1992 en la que *Northern Exposure* resultó ganadora de un Emmy en varias categorías[3] -entre ellas precisamente a la Mejor Serie Dramática- llegó a decir a los miembros de la Academia y ante la audiencia que se trataba de una comedia. Esta misma anécdota fue también recogida por Joyce Millman en su artículo “Twenty ways the 90’s Changed Television[4]”; “*Northern Exposure* won the 1992 Emmy for the best drama series, but, in his acceptance speech, show co-creator John Falsey laughed, “We’re really a comedy!”.

Suponemos que se calificó de Serie Dramática por no presentar la estructura tradicional de una sit-com al uso, pero sin duda, clasificarla en dicha categoría es dejar muchas cosas en el tintero y no tener en cuenta una serie de elementos que son, en definitiva, la peculiar esencia de *Northern Exposure*.

Esta serie, aunque con algunos tintes dramáticos agridulces, llevó el género de la comedia más allá en el tiempo y en el espacio. No en vano la hizo ir más allá de sus 30 minutos estipulados (en la televisión americana se tiende a identificar la duración de 30 minutos con el género de la comedia) y la introdujo en el mundo de lo desconocido, de la fantasía y del surrealismo.

Ante esta creación tan peculiar son muchas sus posibilidades de ser clasificada en algún que otro género. Christine Scodari[5] habla de *Dramedy*, término originado de la fusión de DRAM(-a y com-)EDY, por presentar tanto características propias de la comedia como del drama. De acuerdo con Altman[6] los nuevos géneros emergen en uno de los dos caminos a tomar, el de la comedia o el del drama, según se centren más en los elementos sintácticos o semánticos de uno u otro género; “*either a relatively state set of semantic givens is developed through syntactic experimentation into a coherent and durable syntax, or an already existing syntax adopts a new set of semantic elements*”. Los elementos semánticos son los bloques sobre los que se construyen los géneros de las series de televisión, los elementos recurrentes como el surtido de personajes, los rasgos comunes, las localizaciones, etc. Y la sintaxis es la manera en que se relacionan y combinan estos elementos semánticos. Según se juegue con la sintaxis y según sean los elementos semánticos que contiene el producto, éste pertenece a uno u otro género y hay ocasiones en que, al presentar características de distintos géneros al mismo tiempo, se crea un género en sí mismo como es el caso del *Dramedy*.

Uno de los primeros síntomas de la aparición del *Dramedy* fue el hecho de que la serie *Luz de luna (Moonlighting)* fuese nominada por el Directors Guild of America tanto en la categoría de Mejor Drama como en la de Mejor Comedia. *Northern Exposure*, al igual que la serie protagonizada por Bruce Willis y Cybill Sheperd, combina aspectos de ambos géneros. Por un lado presenta elementos semánticos propios del Drama (temáticas serias, personajes principales complejos, localizaciones interiores y exteriores, rodado en formato cine, una hora de duración, etc) y los combina con una sintaxis propia de la comedia (estructura narrativa en diferentes actos, autoreflexión verbal, protagonismo de la música, réplicas ingeniosas, etc).

Otros se decantan por definir *Northern Exposure* como un producto “*Quirky*[7]”, es decir, Peculiar, creando de esta manera un género nuevo por sí mismo en la línea del cual después se hallarían otras series de éxito como *Picket Fences*, *Chicago Hope* o *Ally McBeal*, todas ellas creaciones de David E.Kelley, y también otras series como *The Sopranos* -cuyo creador, David Chase, fue guionista y productor ejecutivo de *Northern Exposure*-, o *One and Again*. El género *Quirk*, como reflexiona Jeff McGregor, se caracteriza, entre otras cosas, por su riqueza intertextual, sus múltiples referencias a otros géneros, sobretudo al literario, y por lo excéntrico de sus personajes. Ser “*quirky*” es fácil pero mantenerse siéndolo es lo difícil porque llega un punto en que lo que antes resultaba sorprendente y peculiar por lo inesperado se convierte en absurdo porque se espera, paradójicamente, su peculiaridad. La serie pasa de un autoconocimiento a una autoparodia.

También cabría la posibilidad de incluir *Northern Exposure* en el *bizarre*, género de lo raro, capitaneado por David Lynch. Tiene en común con este género el presentar personajes con excentricidades o fobias (la maldición de O’Connell, el enano verde de la baja autoestima de Ed, los sueños africanos de Chris, el bigfoot de Joel, etc), dar importancia al mundo onírico del inconsciente, mostrar lo que hay más allá traspasando la frontera de la simple realidad pero en *Northern Exposure* no hay en absoluto la atmósfera de corrupción y decadencia que sí se encuentra en *Twin Peaks*. Al contrario que Lynch, Brand y Falsey no se asientan en el lado siniestro de las cosas, sino en el onírico-surrealista pero cómico de ellas. En *Northern Exposure* no interesa tanto la pesadilla como el sueño, el cuento y/o el mito.

Como afirma Betsy Williams[8], en esta serie de Brand & Falsey hay una evidente atmósfera *MAGICOM*, es decir, de realismo mágico porque se utilizan elementos de la fantasía y de la magia mezclados con la realidad. Es la ilusión por el quizás que menciona Ron Powers; “*(...)the nonsense of Northern Exposure raises all the “maybes”, given a condition here or there. We watch the show, knowing it is fantasy. Yet maybe, way out there in Alaska, just maybe...[9]*”

Según John V.Cody, profesor de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad de San Francisco, *Northern Exposure* ejemplifica la noción de “*metacomedia*” del escritor y filósofo Gerald Heard[10] descartando la tragedia del aislamiento del ego y mostrando las posibilidades de desarrollo y transformación del ser humano. Según Cody, en *Northern Exposure* se ahonda en el despertar del espíritu humano a través de distintas motivaciones intelectuales, creativas y artísticas. El alma humana está privada de alimento en la mayoría de los productos audiovisuales presentes en los medios de

comunicación, pero en *Northern Exposure* tiene un gran abanico de posibilidades para saciar su hambrienta imaginación; magia, mito, filosofía, sabiduría religiosa, folklore, fantasía, dialéctica, etc.

• **Cicely (Alaska): La última frontera, una tierra de contradicciones y contrastes pero también de oportunidades.**

Aunque no sepamos muy bien a qué género pertenece *Northern Exposure*, o aceptemos que puede pertenecer a todos los mencionados anteriormente por ser un producto híbrido de gran riqueza intertextual, de lo que sí estamos seguros es de la importancia que en esta serie tiene la presencia de la dicotomía de cosas aparentemente contradictorias. Encontramos comedia versus drama, ciencia versus magia, realidad versus fantasía, historia versus mito, medicina versus shamanismo, memorias del pasado versus discusiones sobre el futuro. El espectador de *Northern Exposure* se sitúa precisamente en la frontera de separación de estos términos antagónicos y experimenta el hecho de que estas líneas divisorias son o se van haciendo borrosas. Términos en un principio opuestos encuentran puntos en común y el espectador no sólo contempla la aparición de esta intersección entre sus mundos sino que participa en su creación. Como dice Annette M. Taylor, en esta serie “*races and cultures are not divided but are complementary*[11]”.

Hemos dicho que en *Northern Exposure* se refleja la importancia del desarrollo de los seres humanos como tales, de su transformación no sólo física sino sobretodo, mental, intelectual y espiritual. Para ello se muestra una variada galería de personajes, cada uno con sus excentricidades y peculiares rasgos de personalidad, en un pequeño pueblo fronterizo de Alaska llamado Cicely.

La serie arranca cuando Joel Fleischman (Rob Morrow), un judío de New York doctorado en Medicina por la Universidad de Columbia, llega a Cicely (Alaska) para cumplir con un período de servicio de 4 años según dictan los términos establecidos en la beca escolar que firmó con el estado de Alaska para poder costear sus estudios.

Joel se siente enseguida como *pez fuera del agua* en lo que él llama un cementerio rural. Como autoproclamado hombre de ciencia, su mundo neoyorkino entra inmediatamente en conflicto con su nueva sociedad rural. La coralidad de Cicely está formada principalmente por el atractivo y filosófico discurso del disc jockey trovador y ex convicto Chris Stevens (John Corbett) “voz de Cicely”, el independiente, feminista y a menudo contradictorio carácter de la piloto Maggie O’Connell (Janine Turner), la irónica y ácida sabiduría de la anciana Ruth Anne Miller (Peg Phillips), la astucia y ambición del millonario exastronauta de la NASA Maurice Minnifield (Barry Corbin), la belleza y sencillez de la dulce Shelly Tamboo (Cynthia Geary), la adaptación y domesticación del salvaje Holling Vincoeur (John Cullum), la diplomacia e ingenio del cinéfilo shamán Ed Chigliak (Darren E. Burrows) y la magia de la poco habladora recepcionista nativa Marilyn Whirlwind (Elaine Miles).

El nombre de la serie no es otro que *Northern Exposure* (algo así como *Exposición Norteña* o *Nórdica*) porque, sin duda, Alaska con su naturaleza salvaje es un personaje “Northern” (Norteño) crucial. En su seno se produce la transformación de la “Exposure” (Exposición) de personajes. No sólo eso sino que es precisamente Alaska el personaje que a menudo crea la transformación de sus habitantes. Ya hablaremos de la influencia del clima de Alaska en sus ciudadanos en episodios como “Aurora Borealis” (1.08) (influencia del Aurora Boreal), “Spring Break” (2.05) (influencia del deshielo), “Midnight sun” (4.02) (consecuencias del insomnio), “Una volta in l’Inverno” (5.17) (consecuencias de la falta de luz solar), etc.

No es gratuito que la serie esté ambientada en Cicely, un ficticio pueblo de Alaska. Éste es el estado conocido como la última frontera y su paisaje representa la esencia del Mito del Oeste. Al ambientarse en este estado, *Northern Exposure* abraza Alaska como mito de la tierra de las oportunidades, de la libertad, el sueño americano.

Como pura esencia del neoyorkino, Joel simboliza el Este y como pura esencia de Alaska, Cicely es el Oeste. Así pues, desde los albores de la serie, es ineludible el carácter antagónico de estas dos filosofías de vida; la urbana del Este y la rural del Oeste. Este carácter contradictorio de la serie se encuentra ya en el mismo seno de la historia del Oeste en la que se basa. Como dice John Fiske[12], “*Such is the nature of myth, however, that it can absorb contrasting images and, like popular culture, bring to each side the meaning of the other*”. Esta presencia de opuestos paradójicamente complementarios tiene claras referencias de obras de autores como D.H. Lawrence para quien “*the tension between opposites, such as fire and water, Sun and Moon, life and death, body and soul is a necessary condition for existence; it is the secret of life, and the*

equivalent of the urge to live, as well as, in a cosmic dimension, of a perpetual flux[13]".



En la presentación de cada episodio vemos un alce caminando por las solitarias calles de Cicely. El reno o alce, según Udo Becker[14], tiene un importante papel simbólico vinculado con la Luna y relacionado también con la noche. Incluso se le han adjudicado funciones de guía de ánimas. Y es que, sin duda, en el espíritu de Cicely (Alaska) es muy importante la feminidad y las paradojas que ésta comporta. En este pequeño pueblo fronterizo en el que se sitúa la acción de la serie hay, como ya hemos mencionado, una multiplicidad (de individuos) unificada en la unidad (de una sociedad). Es la integración de los opuestos en el Uno expresado, precisamente, por la Diosa Luna. Como dice Carla Comellini[15] "(...) the Moon Goddess contains both polarities giving it an ambivalent quality of being both a symbol of positive, revitalizing values, and of negative, sterile, destructive powers". El personaje de Joel Fleischman resume esta idea en su teoría sobre las setas expuesta en "The great Mushroom" (6.11) episodio de la sexta y última temporada de la serie: "Todas son parte de un solo organismo (...) Somos sólo uno, parte de uno solo, de una seta enorme".

Annette M. Taylor[16] explica en su artículo que la gente de Alaska, al estar tan aislados del resto del mundo, se refieren a cualquier lugar de fuera de su estado con una O mayúscula de "Outside", es decir, "de fuera". Este término está muy relacionado con el de "Outsider" que significa "Extraño, extranjero". No en vano, como afirma Pedro García Martín, "(...) al fin y al cabo la frontera acuna a los renegados, a los marginados y hasta a los fuera de la ley. Todos ellos minoritarios en el gran mosaico de apocalípticos e integrados[17]". No es menos en la frontera de *Northern Exposure* donde hay una gran tolerancia por las minorías, tanto étnicas, religiosas como culturales o de género. Encontramos la cultura india con nativos como Ed Chigliak o Marilyn Whirlwind, la afroamericana con el hermanastro de Chris, Bernard Stevens (Richard Cummings Jr.), la tradición judía con Fleischman, la homosexualidad con la pareja de lesbianas fundadoras de la ciudad, Roslyn (Jo Anderson) y Cicely (Yvonne Suhor), y los propietarios gay del único hotel de Cicely, Ron Bantz (Doug Ballard) y Erick Hillman (Don R. McManus) y también habitantes procedentes de los más variados lugares, un violinista polaco (Simon Templeman) que pierde la razón por culpa de un Guarneri del Gesu, un jugador de ajedrez ruso, Nikolai Ivanovich Apalanov (Elya Baskin), etc.

Partiendo de la llegada de Joel a Cicely, los creadores de la serie, Brand y Falsey, parten de la vuelta a la naturaleza, al simbólico paisaje del mítico Oeste, a la tierra del Génesis con una idea claramente thoreauiana; "*Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentar sólo los hechos esenciales de la vida, y ver si yo podía ver lo que ella tenía que enseñar, no sea que cuando estuviera por morir descubriera que no había vivido. No quería vivir lo que no fuera la vida[18]*". El Oeste es un estado de ánimo en el que los individuos son transformados no sólo por lo salvaje de la tierra sino por lo salvaje de sus propias almas.

Aunque la serie se inicie en el episodio piloto con la llegada de Joel Fleischman a Cicely, cabe destacar que en la tercera temporada de la serie se realizó un episodio que, desde el punto de vista del mito del Oeste, es el verdadero inicio de la mitología de la sociedad de Cicely (Alaska) porque explica sus orígenes. El episodio al que estamos haciendo referencia no es otro que el de “Cicely” (3.23)[19].

Northern Exposure se sitúa en Alaska porque, aún estando a principios del siglo XXI, permanece, como describe John Muir, en “*the morning of creation*[20]”. En Alaska las personas pueden empezar desde cero, dejar atrás su pasado e iniciar un futuro lleno de esperanza en una comunidad en la cual la clave no es tanto la civilización, pues se encuentran en medio de la naturaleza más salvaje, como el civismo. Al estar lejos de la sociedad de pecado que es la civilización más avanzada, se impone el compañerismo, lo que Taylor, citando a Cawelti, describe como *society of comrades*[21]. Y es esta la idea en la que se pararon a reflexionar Joshua Brand y John Falsey en el último episodio de la tercera temporada en el momento de querer explicar cómo nació Cicely (Alaska) como lugar de respuestas, como lugar en el que los individuos se encuentran a sí mismos no sólo físicamente (su cuerpo) al enfrentarse a la vida rudimentaria, sino mentalmente (su espíritu) al hallarse desprovistos de las cosas superfluas de la ciudad.

- ***Northern Exposure: Viaje a la naturaleza humana.***

Ni el mundo animal, ni el mundo de las plantas, ni el milagro de las esferas, sino el hombre mismo, es ahora el misterio crucial[22] dice acertadamente Bruno Bettelheim en su reflexión acerca del héroe de hoy.

Northern Exposure hace una apología de esta interesante afirmación pues, a lo largo de sus 110 episodios, narra las heroicas aventuras de sus protagonistas que, por ser cotidianas y un tanto rústicas, no son menos heroicas. Todos los personajes que componen la peculiar sociedad de Cicely, de este surrealista y mágico Macondo de Alaska, muestran con sus conflictos, excentricidades y fobias, la heroicidad de buscarse a sí mismos, de ahondar en sus complejas naturalezas de seres humanos.

Una vez, hace años, dos mujeres, Cicely y Roslyn consiguieron poner luz donde había oscuridad. Lograron una hazaña heroica haciendo que en una tierra árida y primitiva de Alaska germinara la semilla de una sociedad artística en la que los individuos podían realizarse como tales en toda una gama de posibilidades; la danza, el arte, la poesía, el amor. Pero cuando el neoyorkino doctor judío, Joel Fleischman, llega contra su voluntad, en el capítulo piloto, al que había sido el París del Norte, éste ya no es esa utopía matriarcal creada a principios de siglo, sino una rústica comunidad en medio de la naturaleza más agreste. Donde antes había luz parece ser que ahora hay de nuevo oscuridad. Decimos parece ser y no es porque, sin duda, lo que antes fue sigue siendo de alguna manera, sigue latiendo en el sustrato, en el subconsciente. Joshua Brand y John Falsey hacen que los cicelianos protagonistas, entre los que también se encuentra Joel muy a su pesar, sean héroes modernos que *pretenden traer la luz de nuevo a la perdida Atlántida*[23].

Todas las historias que se narran a lo largo de la serie son historias humanas acerca del complicado viaje al interior de uno mismo. Cada episodio es un paso más en la construcción de sus habitantes, como individuos y como comunidad porque a menudo el significado está en el grupo. En *Northern Exposure* Brand y Falsey reflejan la importancia que tienen el mito como referente, el sueño como subconsciente, el cuento como terapia en la sociedad actual en la que el individuo no sabe hacia dónde se dirige ni tampoco lo que le empuja porque ha perdido los referentes estabilizadores de aquellas mitologías que ahora se consideran mentiras.

Partiendo del Mito del Oeste, de la existencia de un lugar -en este caso Cicely (Alaska)- en el que poder partir de cero, Brand y Falsey presentan una serie de personajes que únicamente buscan romper con su pasado y tomar las riendas de su presente y futuro. Así, todos ellos tienen orígenes de lo más diverso. Maggie O’Connell huye de su pasado de niña bien en Grosse Pointe para ser una piloto independiente en Alaska, el locutor de la K-OSO, Chris Stevens, deja atrás sus problemas con la ley en Virginia Oeste para concentrarse en su tarea de artista intelectual autodidacta y guía espiritual de sus conciudadanos, Holling Vincoeur pone fin a su vida nómada de cazador alérgico al compromiso y se asienta en Cicely como propietario del Brick junto a la joven Shelly, Ruth Anne -viuda y con dos hijos adultos independizados- se aventura en el ocaso de su vida a iniciar una nueva etapa como propietaria de la única tienda del pueblo, el exastronauta Maurice Minnifield, emblema del patriota americano millonario de origen humilde hecho a sí mismo, busca hacer realidad todas sus ambiciones sibaritas siendo el gran patriarca de Cicely, etc.

Todos los miembros de la comunidad de Cicely experimentan, en mayor o menor medida, una transformación por el hecho de estar precisamente en Cicely, en la capital del estado de ánimo de la tundra. Es la Ensoñación de Régimen Nocturno de la que habla Gilbert Durand[24]. Al encontrarse en un ambiente femenino y lleno de magia como es Alaska,

exponente ya mencionado del Mito del Oeste, sus habitantes se adentran en un movimiento de exploración de sus personas, de su interior. Cicely es el espacio en el que las ánimas buscan su camino y un alce las guía. En ocasiones este viaje al interior de uno mismo no sólo se experimenta, sino que se sufre. No siempre es un proceso voluntario el adentrarse en las profundidades del alma y, en ocasiones, hay una *preocupación por la coraza, la precaución de la defensa y del alarde*[25].

La metamorfosis más traumatizadora-traumatizante y evidente es, sin lugar a dudas, la de Joel Fleischman. No en vano la serie arranca, teniendo en cuenta la cronología de los episodios que componen sus seis temporadas, en el episodio piloto con la llegada e inmediato rechazo de este doctorado en medicina por la Universidad de Columbia a la rudimentaria Cicely. Y es por esto que en España el nombre de la serie se tradujo por *Doctor en Alaska*. Partiendo de la llegada de este doctor a Alaska y destacándole como auténtico protagonista de la serie, aunque en realidad ésta sea una serie coral en la que toda la comunidad es protagonista.

[1] Hallmark Channel, Paramount Comedy, etc.

[2] GIAUDRONE, M.J. "Squeak". "On Location with *Northern Exposure*". NKC Tribune, Jueves, Septiembre 17, 1992.

[3] EMMYS

1992: Outstanding Drama Series.

1992: Outstanding Individual Achievement in Writing in a Drama Series (for 'Seoul Mates').

1992: Outstanding Supporting Actress in a Drama Series (Valerie Mahaffey).

[4] MILLMAN, Joyce. "Twenty Ways the 90's Changed Television. From Twin Peaks to The X-Files to The Simpsons (O.J. included), TV broke ground and rules in the last decade of the century". Arts and Entertainment. Diciembre 22, 1999.

[5] SCODARI, Christine. "Northern Exposure: US Dramey". En Newcomb, Horace editor. *Encyclopedia of television*. Ed. Chicago. Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. Vol 2. Pp.1183-1184.

[6] ALTMAN, R. "A semantic/Syntactic Approach to Film Genre". En Grant, B.K. editor. *Film Genre Reader*. Austin, TX: University of Texas Press, 1986. Págs. 26-40.

[7] MacGREGOR, Jeff. "The Importance of Being Quirky (At All Costs)". New York Times. 1992.

[8] WILLIAMS, Betsy. "North to the future; Northern Exposure and Quality Television". En Newcomb, Horace editor. *Television: The critical view*. New York: Oxford University Press, 1976. 5ª edición. Pág 149.

[9] POWERS, Ron. "Our Town". *TV Guide*. Diciembre 21, 1991. Págs. 7-8.

[10] V.CODY, John. "Northern Exposure: Metacomedy vs Tragedy". <http://www.netscape.org/~moose/fun/essay-cody.html>

[11] TAYLOR, Annette. "Landscape of the West in Northern Exposure". *The Mid-Atlantic Almanac: The Journal of the Mid-Atlantic Popular/ American Culture Association*. Greencastle, Pennsylvania, 1994. Pág.30

[12] FISKE, John. *Understanding Popular Culture*. New York. Routledge, 1989. Pág. 6.

[13] COMELLINI, Carla. *D.H.Lawrence. A Study and Mutual and Cross References and Interferences*. Editorial Bologna; CLUEB, 1995. Pág 62.

[14] BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos. La guía definitiva para la interpretación de los símbolos que existen en la historia del arte y la cultura*. Ed. Robin Cook. Trad. de J.A.Bravo. Pág 273.

[15] COMELLINI, Carla. *Ibid*. Págs 61-62.

[16] TAYLOR, Annette. *Op. Cit*. Pág 27.

[17] GARCÍA MARTÍN, Pedro. "Doctor en Alaska: una utopía de frontera y mestizaje en el recodo del milenio". *Film-Historia*. Dirigida por Josep Maria Caparrós. 1998. Vol I. Pág 57.

[18] THOREAU, Henry David. *Walden o Mi vida entre bosques y lagunas*. Buenos Aires. Espasa-Calpe, Colección Austral, 1949. 904. Pág 90.

[19] Premios de este episodio.

- American Cinema Editors, USA ' Eddies'

1993: Nominado

Mejor Editaje de series de una hora por TV. Briana London.

-Directors Guild of America, USA 'DGA Award'

1993: Ganó.

Excepcional realización de la dirección en programa dramático – Noche.

Robert Loeser (2ºasistente director) /Patrick McKee (1er asistente director) /Jack Terry (director de unidad de producción) /Robert C. Thompson.

[20] MUIR, John. *Travels in Alaska*. Boston: Houghton Mifflin Co.1915. Pág 67.

[21] TAYLOR, Annette. *Op. Cit*. Pág 28.

[22] BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. De S. Furió. Barcelona. Crítica. 1983 (6ª edición) 646 pp. Col. Estudios y ensayos. Pág. 344.

[23] BETTELHEIM, Bruno. *Op. Cit*.Pág. 342.

[24] DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Taurus. Madrid. 1982. Pág 190.

[25] DURAND, Gilbert. *Ibid*. Pág 190.

Doctor en Alaska, estructuras musicales y el juego de abalorios

Una trenza argumental,
por Kepler



“DICEN QUE, ANTAÑO, EL JUEGO DE LOS ABALORIOS COMENZÓ COMO UN MÉTODO DE NOTACIÓN MUSICAL CONTRAPUNTÍSTICA Y PODÍA EXPRESAR CON SIGNOS, CUENTAS DE COLORES Y ABREVIATURAS ESPECIALES PROCESOS, RELATOS O TEOREMAS MATEMÁTICOS. LA CONSIDERACIÓN ANALÍTICA DE LAS OBRAS MUSICALES LLEVABA A LA POSIBILIDAD DE ENCERRAR SUS SECUENCIAS EN FÓRMULAS LÓGICAS Y CIENTÍFICAS.

CUENTAN QUE EL JUEGO FUÉ ACEPTADO POR CASI TODAS LAS CIENCIAS, Y HASTA EN LA FILOLOGÍA CLÁSICA O EN LA FILOSOFÍA PUDO APLICARSE EL JUEGO. EN LAS ARTES PLÁSTICAS NUEVAS RELACIONES, ANALOGÍAS Y CORRESPONDENCIAS FUERON FRAGUÁNDOSE. FIGURAS ARQUITECTÓNICAS, POSICIONES ASTRONÓMICAS O APASIONADOS POEMAS PODÍAN EXPRESARSE CON AQUEL SISTEMA DE CUENTAS.

SE ANSIABA, DICEN, UN NUEVO ALFABETO, UN NUEVO LENGUAJE DE SÍMBOLOS. PODÍA JUGARSE EN SOLITARIO O EN GRUPO Y DE AHÍ SU CARACTER FESTIVO. LOS LUDI MAGISTER COMPONÍAN SU PIEZA ANUAL. UN AXIOMA DE LA GEOMETRÍA NO EUCLIDIANA, LA 2ª LEY DE LA TERMODINAMICA O EL TEOREMA DE GÖDEL PODÍAN TENER SUS CONCOMITANCIAS, A TRAVES DEL LENGUAJE GRÁFICO DEL JUEGO, CON UNA FUGA DE BACH, UN HEXAGRAMA DEL I CHING, UNA CARTA DEL TAROT..." [1]



1. GENERALIDADES; ASPECTOS ARTÍSTICOS Y MORFOLÓGICOS

Este estudio se centra en los aspectos morfológicos de la serie de televisión Doctor en Alaska, de la que se supone conocedor al lector. Como cualquier guión televisivo o cinematográfico, incluso como cualquier arte procesal (que se desarrolla en el tiempo), un episodio es una suma de secuencias o escenas cuya estructuración constituye su forma. Una de las afirmaciones de este pequeño trabajo es que "Doctor en Alaska" configura una forma característica, que aquí se tratará de describir y analizar. Un aspecto importante de la forma "DA", como muchas otras obras de arte, es que a menudo está íntimamente ligado a los temas y argumentos que se tratan en su fondo.

La antigua y profunda aspiración humana de un arte "total", se ha venido repitiendo durante toda la historia. "El juego de los abalorios", arte imaginado por Herman Hesse en la novela del mismo nombre y brevemente sugerido en la introducción de este trabajo es, bajo mi punto de vista, una de las mejores expresiones abstractas de ese anhelo. La Opera Wagneriana, evento donde en el drama y el proceso humano del arte escénico confluyen la música, la arquitectura y todas las artes plásticas, fué uno de los memorables intentos reales por alcanzar dicha forma global.

Precisamente en este año 2002, no podía faltar la mención a Antonio Gaudí (que a su vez admiraba a Wagner), genial constructor de abalorios y cuentas de colores, que aunque circunscribió su arte a lo plástico, concibió sus creaciones como "obras de arte totales", siempre entre la lógica y la lírica, abarcando no solamente la arquitectura sino la decoración exterior e interior de sus maravillosos, variados y coherentes edificios (mamostería, carpintería, forjados, alicatado, vidrieras, cerámica, etc) [2]



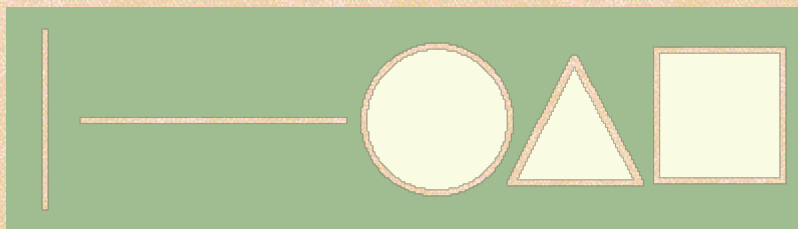
(Fachada de la casa Batlló. Barcelona)

Tiempo ha pasado desde entonces, y volviendo al arte temporal y narrativo, los relativamente novedosos cine y televisión han aportado al arte una mayor capacidad expresiva. En el video y el filme, los procesos pueden comprimirse, extenderse, paralelarse y complicarse con una rapidez y facilidad pasmosas y para hace siglos impensable. La facilidad de cambio de planos, secuencias oníricas, efectos especiales, retoque fotográfico, síntesis, flash back, etc, lleva la maleabilidad de la forma "película" al paroxismo, llegando a trabajos que abarcan millones de años (2001), o solo unos pocos días (Los puentes de Madison), se viven universos alternativos (Matrix), paralelos (Dos vidas en un instante) o cíclicos (Atrapado en el tiempo: El día de la marmota) o incluso algunos donde se da vuelta al tiempo (Memento). ... Y de momento no hay nada más cercano al "arte total" como el video o el film., es casi el lenguaje de la época. Estamos hablando de un nuevo léxico con sus propias reglas a cuyos giros todos, casi sin darnos cuenta, nos hemos familiarizado y hemos aprendido. El proceso de obtener significado de las imágenes electrónicas que vemos en ese estrecho cuadrado que es la TV es algo fundamentalmente activo, reconstruimos espacio y significado gracias a unas "supuestas" reglas a las que nos hemos acostumbrado; ya que los tiempos y el corte entre escenas son distintos a lo habitual (p.ej vemos una situación extraña que afecta a un protagonista y luego le vemos incorporarse violentamente y sudoroso de su cama, enseguida colegimos que lo anterior era un sueño, etc...) [3]

La historia del Arte, es la historia del espíritu humano, la de sus más íntimos deseos y el desenvolverse de su más profunda intención en forma de relatos y mitos. Pero no sólo en los argumentos de los mitos se expresa el sustrato del acontecer humano sino que éste se refleja también en la forma. Las formas artísticas reflejan y abstraen la forma mental de una época, el "state of mind". No son casuales las formas musicales, las formas literarias, los esquemas plásticos que caracterizan todas y cada una de las épocas del devenir de la historia humana.

Tomaremos como ejemplo y como importante punto de arranque la música. Como veremos, en el barroco, las artes procesales (literatura, música) no pasaban de la repetición, de la imitación, de la variación y el ciclo. Posteriormente la forma sonata dieciochesca imperante en las sinfonías (exposición, desarrollo, síntesis (recapitulación)) introduce mayores componentes dialécticos y es concomitante con el plan de la novela, y posteriormente con el discurso hegeliano (hipótesis, antítesis, síntesis)

Forma aquí se considera en un concepto amplio. Como coordenadas de la forma tenemos el espacio (geometría, número) y el tiempo (procesos, argumentos) en cuyas olas estructurales cabalga el color (temas, atributos) y toda la profundidad humana (la mayor dimensión). Triángulos, círculos, líneas, número, repetición, ciclo, no son sólo eso, sino que como hemos dicho tienen un correlato interno. Su mera representación dispara mecanismos en la conciencia. Ejemplificándolo, imaginemos una línea vertical, otra vertical, un círculo, un triángulo, un cuadrado...



En el primer caso, para el ojo, seguir la dirección vertical es más costoso y comporta una tensión, mientras que la horizontal relaja y descansa el ojo. El círculo atrae toda la tensión o energía hacia el centro mientras que el triángulo la dispersa y proyecta hacia sus vértices. El cuadrado, como muchos mandalas, representa un primer intento de equilibrio entre lo interno y lo externo ...

De la forma (geometría) y el color surge toda imagen; surgen los símbolos y las alegorías. Entendemos aquí símbolo como una imagen que surge de los canales abstractivos (intelecto), y alegoría desde los asociativos (emoción); los dos son imágenes pero tienen notables diferencias en su estructuración, en su forma. El símbolo es fijo, sintetiza o abstrae, reduce y va a lo esencial. Lo alegórico es dinámico, asociativo, fuertemente situacional y se refiere al individuo (sueños, arte) o a lo social (cuentos, mitos, religiones...). Por el carácter de este estudio, aquí nos vamos a centrar preferentemente en lo abstracto, pero sin renunciar a la interpretación alegórica.

Valgan estos mínimos trazos de morfología para mostrar lo ingenuo que puede ser el restar valor a la forma en aras del contenido, siendo que normalmente en la forma se trasunta el contenido, o que simplemente hay en ella un sustrato de contenido. Las mejores expresiones artísticas se han dado justamente cuando los dos extremos se dan la mano en una suerte de ligazón superior, esencial, abstracto.



2. DEL DESMENUCE DE LAS PARTES....

Uno escoge un nivel de la realidad en función de lo que intenta hacer. En un nivel, "Los Nenúfares", de Monet es un conjunto de pinceladas de pintura al óleo sobre un lienzo. En otro, es un espléndido cuadro. Ninguno de estos niveles es más real que el otro. Contar pinceladas es para algunos una actividad perfectamente útil, como lo es para otros gozar con el cuadro

Lawrence Leshan y Henry Margenau "Einstein's Space & Van Gogh's Sky" [4]

Tres en uno

Vayamos a nuestra serie entonces; analicemos, pues, y tomemos un primer contacto con ella. En un episodio típico de DA, o al menos en muchos de ellos, hay tres historias/argumentos que son desarrolladas por varios de los personajes de la serie. Entre esas tres historias hay un nexo profundo de unión que normalmente se hace más explícito hacia el final del capítulo.[5]

Esa forma, ese esquema, que en adelante llamaremos estructura típica "ternaria" de un episodio de DA, se plasma ya en el segundo capítulo de la serie **1.2 "Cerebros, conocimiento e inteligencia nativa"**: En la primera historia Anku, curandero tío de Ed, enfermo de cáncer, rechaza tratamiento médico de Joel. En la

segunda, Maurice, despide a Chris debido a sus comentarios sobre Walt Whitman en la radio. Y como tercer hilo argumental tenemos la relación entre Joel y Maggie y el choque de los dos caracteres con el pretexto de los problemas de fontanería.

Cada historia se desarrolla independiente, pero es Joel quien cerca del final del episodio se encarga de destapar el nexo o tema esencial y hacerlo explícito: el orgullo. Curiosamente Joel es objeto y sujeto del orgullo en dos historias, privilegio de protagonista, suponemos. Anku por orgullo no pide ayuda médica a Joel, Chris y Maurice se enclavan en sus posturas por orgullo. Joel, por orgullo, no pide ayuda a Maggie en los asuntos de fontanería.

El esquema parece funcionar bien, y los guionistas lo reproducen en muchos episodios. Curiosamente en la primera temporada la tríada se expresa también en los títulos, dónde algunos de ellos son ternas como en **1.4 "Sueños, Planes y Campos de Golf"** o **1.6 "Sexo, Mentiras y Cintas de Ed"**.

Tres planos

El siguiente capítulo que comentaremos someramente, **2.3 "Todo es Vanidad"**, es otro ejemplo claro de esa trenza argumental; Holling plantea circuncidarse para "agradar" a Shelly y no se retracta por motivos vanidosos, Maggie utiliza a Joel como "novio postizo" para cuidar de su vanidad familiar, y la querencia del pueblo hacia el cadáver de un desconocido pone a la muerte como telón de fondo para ridiculizar el todo, osea la vanidad existencial. Curiosamente si en la historia de Holling la vanidad es tratada como algo más personal (interna, intrínseca) en la segunda historia la vanidad es tratada más en el mundo de relación (externa, pareja, familia) y en la tercera en un plano aun más amplio (lo social, la comunidad) que llega a alcanzar niveles cósmicos con la cita del funeral "Vanitas Vanitatis et Omnia Vanitas".

Un maravilloso retablo argumental y simbólico que, como aquel viejo arte del tarot, habla una misma cosa para referirse a tres planos distintos. A esta luz, si se repasa **1.2 "Cerebros, conocimiento e inteligencia nativa"**, el orgullo de Anku representa el primer nivel (personal, interno, alquímica), el de Joel frente a Maggie el segundo (social, de relación, yógica) y el de Maurice llama a valores aun más altos (de comunidad, eidético, cósmica). Tal vez esto sea una simple conjetura a comprobar, pero en todo caso parece un buen plan cuando quiere hablarse de un mismo tema desde una amplitud de puntos de vista:

=====

PLANO ALTO (relación con el todo) CÓSMICA

=====

PLANO MEDIO (relación entre iguales) YÓGICA

=====

PLANO BAJO (componentes de un individuo) ALQUIMIA

=====

[6]

Esquemas

Otras características que vamos observando en una gran mayoría de nuestros episodios, no menos importantes por evidentes, son:

- 1) El capítulo (45 min) consta de en torno a 25 ó 30 escenas, cada una de 1 ó 2 minutos...
- 2) El ámbito temporal del relato de un capítulo suele ser de 2 a 5 jornadas de vida ciceliana
- 3) Cada una de las historias suele involucrar principalmente 2 ó 3 personajes

Siguiendo con el capítulo **2.3 "Todo es Vanidad"**, allí se finaliza con una ceremonia o rito social, en este caso el funeral, que es usado por los guionistas como síntesis o confluencia de los tres hilos argumentales. Este recurso a que llamaremos ceremonia social o acontecimiento final (CSAF), se usa en multitud de episodios; El lanzamiento de catapulta, El Kaddish, La boda, El bautizo, El funeral, Los fuegos artificiales, El cumpleaños de Ruth Anne, La cena en casa de Joel, La apertura del paquete viajero, El desfile, etc... allí confluyen la síntesis y salida de las líneas argumentales. Planteemos un primer esquema gráfico de un episodio tipo y empecemos a ver un burdo esquema de nuestra forma, que iremos concretando paulatinamente....



Aquí la horizontal representa el tiempo (que transcurre de izquierda a derecha durante unos 45 minutos) I, II y III representan los tres hilos narrativos, en amarillo el real transcurso del capítulo (cuando se toca cada uno de los hilos). Los títulos iniciales y finales en violeta. Además se han marcado con un símbolo en rojo el planteamiento de los conflictos y en verde su resolución. Los símbolos de sol y luna representan día y noche y dan una idea de el ritmo del relato

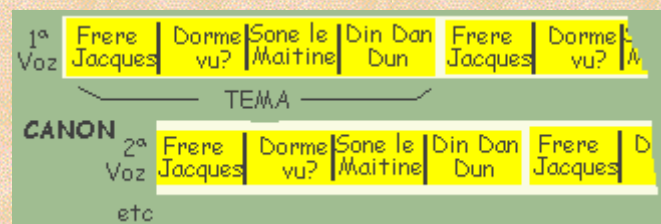


3. MÚSICA Y LITERATURA

La música del barroco

Bien, después de esta primera toma de contacto con nuestra serie, invito a dar un pequeño rodeo, a que paseemos someramente por las artes procesales clásicas más importantes; la música y la literatura. Comencemos con la música, repasando brevemente la estructura de tres formas barrocas; la fuga, la variación y el concierto.

Cuando en Música hablamos de "tema", nos referimos a una frase musical (usualmente de 8 compases) y que tiene similitud con la frase del lenguaje hablado. (Como ejemplo de tema podríamos poner la frase completa del canon "freres jacques")



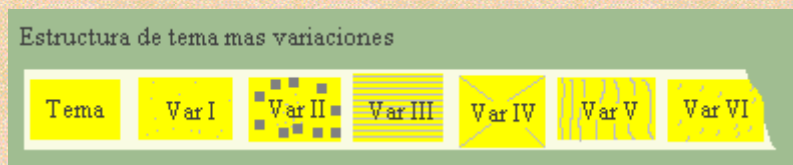
En estos esquemas, al igual que en el del capítulo anterior, el transcurso del tiempo se presenta de izquierda a derecha y verticalmente las distintas voces o instrumentos. Cuando coinciden varias voces en la misma vertical, es que "cantan" a la vez.

Veamos la estructura de la fuga barroca:



La estructura básica es: 1ª Exposición: aparece el tema (que en la fuga se llama *sujeto*) sucesivamente en las diversas voces. (en este caso tres, que suenan en paralelo) Tras la primera exposicion se suelen dar alternativamente episodios de contrapunto libre y reexposiciones en tonos cercanos (modulaciones). Hacia el final ocurre el Stretto (estrecho), donde pequeños fragmentos del tema se suceden, solapandose en las diversas voces y normalmente una nota pedal (antes o despues del stretto) anuncia la vuelta al tono inicial, la exposición final y una coda. Como vemos, todo gira en torno a un tema musical y el aprovechamiento de todos los aspectos de él, predominando el recurso de la **imitación**, como en su forma origen, el canon.

Pero sigamos ahora con las variaciones:



En esta forma, estructuralmente más sencilla, predomina el recurso de la **variación**. Sucesivos cambios bien melódicos, armónicos o rítmicos transforman el tema y, paradójicamente, tras tanto cambio se nos remarca su esencia. Al igual que en la fuga, es básicamente la relación de un tema consigo mismo.

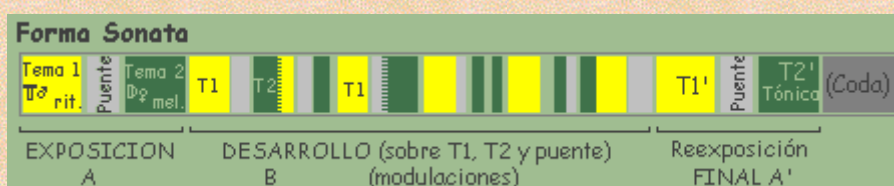
Por último el concierto:



El concierto grosso se basa en la **oposición** de dos grupos instrumentales (el concertino, más pequeño, destacado y "virtuoso", y otro mucho mayor llamado ripieno (relleno) o grosso), que mantienen un "enfrentamiento musical" en el que cada uno intenta destacar en diversos momentos en torno a la repetición y transformación de un mismo tema.

La forma sonata

Estas tres formas del barroco, que representaban a su vez el trasunto de la época, fueron desplazándose a una nueva forma más dialéctica que iba a dominar toda la época clásica y más allá aún durante el romanticismo. Hablamos de la forma sonata, que suele emplearse en composiciones como conciertos, sinfonías, sonatas, etc. (en su primer tiempo)



La estructura esencial de la forma tiempo sonata es la siguiente:

A) Exposición de los temas a) Tema 1, en el tono principal (normalmente masculino, rítmico b) puente modulante c) Tema 2, en el tono de la dominante o relativo (usualmente femenino, melódico)

B) Desarrollo. El material melódico y armónico de los temas 1 y 2 y el puente, son tratados de diversas formas

A') Conclusion-Reexposición. a) Tema 1, en el tono principal b) puente c) Tema 2, también en el tono principal

Suele seguir una cadencia a modo de coda (epílogo)

Este plan, como se ve, involucra ya una dialectica entre más de un tema, una oposición entre conceptos (no entre instrumentos) y marca a su vez un *proceso* claro donde ambos conceptos van sintetizándose. Es decir, se plantea una distancia, un conflicto, un nudo dialéctico, que en el transcurso de dicho proceso ha de suavizarse o sintetizarse. Tesis, antítesis, síntesis, o si se prefiere, diferenciación, complementación, síntesis. No como en las composiciones barrocas donde el final mayoritariamente no pasaba de una reexposición idéntica.

Vemos que dicha forma procesal triunfa paralelamente en el teatro, la ópera, la novela moderna donde se plantea el habitual esquema de plantamiento, nudo y desenlace. El XVIII adopta mayoritariamente dicha forma dialéctica incluso marcando concomitancias con el discurso hegeliano de las ideas y posteriores revoluciones modernas.

Valga sólomente este pequeño y genérico rodeo por las formas musicales [7], que por lo demás no pretende ser demasiado riguroso, para mostrar como las abstracciones formales tienen su realidad y su importancia no solamente artística sino también en el mundo del pensamiento y el modo de estar la conciencia en el mundo...

Comparando nuestras diversas formas con el esquema que hemos hecho de un capítulo de DA saltan a la vista las semejanzas... podemos ver ya los mismos conceptos abstractos de discurso, los mismos recursos de imitación, repetición, variación, contraste, oposición, nudo, desarrollo, diferenciación, síntesis etc, como las ligazones para engarzar nuestras cuentas de colores. Los tres temas de parecida esencia contrapunteándose como en nuestra fuga barroca, las variaciones de un mismo tema, la oposición del individuo (p.ej Joel) con el medio (Cicely) como en nuestro concierto... (esto nos lleva a recordar lo que algunos ya han dicho, denominando a esta serie como "coral", teniendo en cuenta que hay un buen contrapeso entre en los personajes principales, que no es un concierto para solista). Por último vemos un paralelismo con la forma sonata en la dialectica de temas o caracteres, el tema rítmico masculino (Joel-Razón-Urbe) y el melódico femenino (Maggie-Magia-Cicely-Naturaleza) En Doctor en Alaska abundan las dicotomías

Literatura y novela

En algunos esquemas sobre la creación literaria novelística se sugiere ([8]) un esquema práctico para la estructuración: Se comenta que las escenas son los ladrillos de la novela, no los capítulos, y se recomienda construir con buenos ladrillos, pero insiste en dar una estructura sólida y creíble. Después de que la primera docena de páginas estén escritas sugiere escribir el esquema general, no es fácil, puede cambiar, pero eso dará un sentido de dirección, un centro al que volver si hay desvíos. Lewis propone un primer acto con 15-20 escenas que finaliza con un primer nudo-desenlace un Acto 2 con 10-12 escenas que finaliza en otro punto aligido y finalmente Acto 3 con 10-12 escenas, la escena "catártica" ocurre cerca del final y es allí donde se da el cambio de sentir, la revelación, la escena resolutive, el cambio de clima. El final se da pronto después.





4. A CAZAR QUE NOS VAMOS. (ALQUIMIA VITAL)

Demos una segunda vuelta por nuestra serie, analicemos ahora exhaustivamente el capítulo **3.8 "A cazar nos vamos"** a tenor no solamente de las componentes verticales (tres temas), sino sobre todo del proceso, de las componentes horizontales (entrada, planteamiento, (nudo) - desarrollo - (nudo), desenlace)

Planteamiento

Ya en la primera escena tras los títulos, "Chris en la mañana" (como casi habitualmente) hace de introductor (el termino musical seria "recitativo") o voz en off que ya plantea el el tema con más peso en el capítulo: la caza.

El sujeto del conflicto con la caza no es otro que Joel (I) quien en la siguiente escena (01:30) critica a Maggie por el ciervo que ha cazado. En el diálogo entre ellos ya se expone el conflicto entre las dos posturas antagónicas y sus principales argumentos. Discurso que continua en la consulta (03:05) donde se introduce el segundo hilo narrativo, la enfermedad, la vejez, y la muerte previsiblemente cercana de Ruth Anne (II). En la siguiente escena, en el Brick (04:30), Chris y Holling continuan con los argumentos pro-caza desde múltiples puntos de vista, dando diversas vueltas de tuerca tanto naturalistas como humanistas. En un primer requiebro del relato, Joel se convence para experimentar la caza y decide acompañar a Chris y Holling. En esa misma escena se introduce el tercer hilo, el apego al fuego casero de Holling, frente a la aventura y la excursión (III).

En la siguientes escenas (06:50) se plantea más crudamente el trasunto del hilo II, a Ed le obsesiona (08:50) la edad de su protectora Ruth Anne a quien le molesta tanta pre-ocupación con el asunto. En otra escena intermedia (07:35) Joel se encarga de asegurar a Maggie que él irá a cazar (I), pero que mantiene su postura moral respecto a esa actividad. Al dia siguiente comienza la aventura cinegética de Joel(I) (10:30), con los reparos del acompañante Holling (III) nuestro doctor va entrando en los atractivos del tema y despegándose, o más bien olvidando su posicionamiento inicial y pidiendo más y más (14:25) Mientras en el pueblo Maurice queda al microfono como relator (12:15) y el hilo II se desarrolla (12:45) en los cuidados de Ed hacia Ruth Anne, su preocupación por la no celebración del cumpleaños de su jefa y en sus confidencias hacia Shelly (16:00)

En ese primer tercio de capítulo ya están, como vemos, planteados los conflictos en esta suerte de rotación de escenas (12),

Nudo

Aumenta la tensión narrativa: La no consecución del objetivo de la caza (17.10) llevan a la nocturna euforia cazadora de Joel (19:00) y (22:00) quien increíblemente hace una apasionada apología de la vida salvaje, (que aburre a Holling (III)) ; se lleva el argumento hasta un punto de tensión donde esta maduro un primer cambio, un desenlace que se adivina... en los otros hilos, igualmente se sube el mando del calor: (23:16) en la escena de la tienda, Ruth Anne (II) habla de la a la vez preciosa y triste historia de su abuela, de sus zuecos y de su baile, y Maurice enlaza con lo cósmico hablando del destino.

Pasado el ecuador del episodio, en otro magistral requiebro, (25:50) Chris hablando del "momento puro" y de desdoblarse, introduce la escena donde Joel dispara y hiere al guaco. Y el guaco herido, en una genialidad del guionista (27:54) acaba en la camilla de la consulta de Joel !!! Se plantea pues, otro nudo donde se preveía un desenlace, en un "Tour de Force" al mas puro estilo "doctoralaskiano" se ha trasmutado el discurso !!!

Esto es lo que en lenguaje filmico se suele llamar *plot*. Los plots (acontecimientos inesperados que empujan a los personajes en una dirección distinta) son la parte más importante de la estructura cinematográfica, pues mueven la narración, simbolizan los conflictos y los temas y provocan la evolución de los personajes. (Las novelas no suelen tener plots, o al menos no suelen marcar cortes tan diferenciados)

Han de cumplir tres características:

- 1.- Ser sorprendente. El espectador no se lo espera.
- 2.- Ser coherente. Aunque imprevisto, debe cuadrar con la trama y el carácter de los personajes
- 3.- Marcar una nueva dirección en todos los elementos de la trama.
(para ejemplo memorable de plot; la caída del satélite sobre Rick en **2.7."Baile Lento"**)

Pero sigamos con el episodio de la caza; la siguiente escena en el Brick (27:40), de más de tres minutos tiene la función de recoger los impactos del inesperado giro narrativo. Allí pasan y aparecen sucesivamente Chris, Holling, Shelly, Ed y Maggie y los tres hilos narrativos (I, II y III) confluyen, pero sin llegar a fundirse aún. A partir de este punto (donde se completa el segundo tercio) no se plantean nuevos conflictos y se inicia una bajada de tensión o suavización en el ritmo. Así, Joel (30:40) vela la vida y la muerte del guaco, mientras en el Brick (31:50) unos planean que hacer con los guacos cazados, lloran la muerte de las mascotas (bajada de tensión) o (33:40) planifican un regalo de cumpleaños.

Desenlace

Una primera salida o desenlace del nudo (I) donde efectivamente hay catarsis, es decir, se descarga la tensión, se da cuando (35:03) Joel se sincera con Maggie "Matar estaba muy bien, la muerte es lo que no acepté"

La otra gran salida (37:30) como no podía ser de otra manera, coincide con lo que antes llamáramos la ceremonia social integradora; en este caso el cumpleaños sorpresa de Ruth Anne (39:40) (otro *plot*) durante el cual Shelly quita hierro a las tendencias caseras de Holling (III) "*no te me pongas tonto a estas alturas*", donde hay transmutación, superación y real transferencia de contenidos al ser los guacos muertos, que Joel paladea (I), vianda de celebración del cumpleaños de Ruth Anne.

El precioso epílogo y la máxima transferencia: (un plot final) (II), (40:40) el regalo de Ed a Ruth Anne, una tumba desde donde hay buena vista, y la oportunidad que no desaprovecha ella para bailar sobre su tumba. De nuevo la transmutación, el triunfo de la vida sobre la muerte. No en vano, no por casualidad, la última vista del baile de los dos, es desde lo alto, y aún de lo más alto se escucha a un ave chillar. El ave, el símbolo del espíritu, la esencia tal vez del guaco, tal vez de algún otro, tal vez de la propia vida... y de la eterna renovación

Se podrían verter ríos de tinta argumental sólo con éste sobresaliente capítulo **3.8 "A cazar nos vamos"**, pero ello cae fuera del objeto de este trabajo. En el desarrollo de los temas se puede apreciar a bote pronto la semejanza con el esquema que antes se proponía para la novela, e incluso en la línea principal (Joel y la caza) puede darse un paralelismo bastante cercano con la forma musical sonata donde dos extremos (el racional-civilizado T1 y el natural-salvaje T2 se oponen, desarrollan y finalmente se sintetizan en una esfera humana que los engloba en una superior "rebelión contra la muerte")



5. JUGUEMOS CON LAS CUENTAS DE COLORES




En algunos esquemas sobre la creación literaria novelística se sugiere como elementos a atender a los siguientes: Tiempo, Lugar, Temperatura/Estación, Iluminación, Sonidos, Olores, Símbolos, Imágenes, Personajes, Relaciones, Diálogos, Temas, Acción, Puntos de vista, Climax, Línea de salida.

Las Gemas (figuras)

¿Cuáles serían las cuentas de colores en nuestro juego DA? A bote pronto, nuestros individuos/personajes; Joel, Maurice, Maggie, Chris, Holling, Shelly, Ed, Marilyn, Ruth Anne.... ellos son la materia básica del relato y sin personajes no hay relato, sin cuentas no hay collar.

Cada uno de nuestros personajes, lógicamente, posee sus propios atributos. Hay quien, incluso, los asocia a arquetipos de los dioses griegos como hace Sarah Rosenbaum en su artículo "Seamos Jungianos" ([9]) y

como exponemos en la siguiente tabla: Nosotros, ademas, le asignaremos un color para identificarlos luego en los esquemas:

Joel		Apolo	Lógico, Legal, Señorito
Maurice		Zeus	Ejecutivo, Destructor, Rey
Maggie		Artemisa	Independiente, Feminista, Competitiva
Holling		Hades	Introverso, Reclusivo, Emocion contenida
Chris		Hermes	Astuto, Ladrón, Poeta
Shelly		Afrodita	Sensual, Femenina, Sexual,
Ed		Hefastos	Artesano, Bufón, Huérfano
Marilyn		Hestia	Sabia, Sensata, Calma interna
Ruth Anne		Demeter	Maternal, Amable
Adam		Poseidon	Terrenal, Emocional, Insensible
(otros)		(para cualquier otro personaje que no este entre los principales)	

Los engarzes (lugares)

Tenemos luego una serie de elementos moduladores, donde colocar a nuestros personajes; los lugares; El Brick, la consulta, la tienda, la calle principal, la iglesia, las casas de los personajes, el bosque...

La consulta	
El brick	
La calle	
El bosque	
La tienda	
La iglesia	
K-OSO	
La casa de...	
Sueño-recuerdo	
Otro	

Segun las piezas que hemos creado, veamos como ejemplo el capítulo antes analizado:

paso a otro de los hilos del capítulo

4) A partir de aquí se van planteando los tres conflictos que se irán planteando normalmente durante poco más del primer tercio de capítulo (unas 10 escenas) y que normalmente coincide con una jornada.

5) Los conflictos se irán complicando y/o anudando durante el segundo tercio... (que en muchos casos suele empezar con otra intervención de Chris o "recitativo", coincidiendo con la segunda jornada)

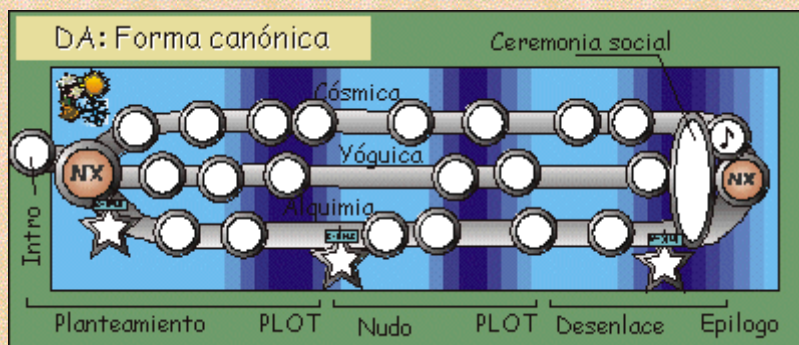
6) Las tres historias iniciaran su resolución e irán confluyendo en el acontecimiento-social-final a lo que se sumará una salida musical y/o radiofónica a cargo de Chris si no lo ha hecho antes...

7) TITULOS FINALES



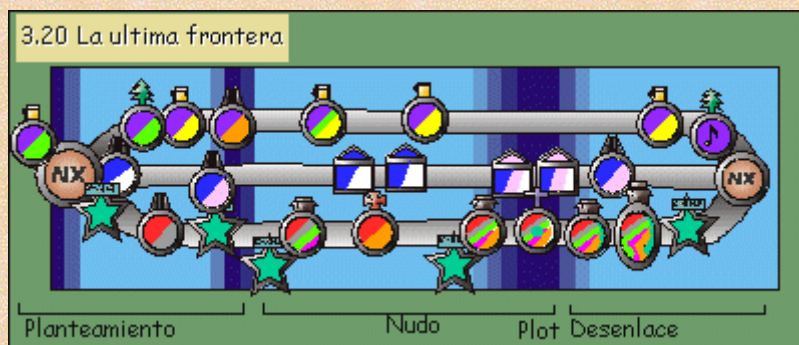
6. TODA REGLA (EXCEPTUANDO ALGUNA) TIENE SU EXCEPCION

En este artículo no pretende afirmarse que los capítulos de DA siguen una estructura fija, cerrada, inmutable. No podría ser así dado el mismo carácter posmodernista de la serie. Pero si pudiéramos trazar una forma "media o canónica sería algo parecido a esto"



Comentarios al esquema: Lo ya dicho, de 24 a 30 escenas (normalmente equilibrando de 6 o 12 escenas por hilo, dependiendo de si son el hilo principal o secundarios, que a veces se entremezclan) Unos tres días de relato, uno de los hilos se inicia antes de los créditos dando el tono general del capítulo, Chris suele abrir el primer y segundo tercios (planteamiento y nudo). El planteamiento suele abarcar más escenas que el nudo o el desenlace. Al final del planteamiento suele ocurrir un "plot" al igual que al final del nudo. Al final del desenlace suele ocurrir una ceremonia social donde confluyen los tres hilos, seguido en muchos casos por un cierre musical (antes o después de la ceremonia suele oírse de nuevo a Chris) a modo de epílogo.

Fuentes bien informadas cuentan que Joshua Brand, el creador de la serie, revisaba con los guionistas de turno el reparto de las escenas en un esquema donde recolocaba y asignaba las distintas secuencias. Pero veamos la esencia de esa forma canónica expresada en algún capítulo más:



Comentarios al esquema: En este caso en el hilo superior (còsmico) la relación de Holling (violeta) con el oso Jesse o con su esencia, la frontera final, el peligro, la aventura. En el central, la relación, Maurice (azul) vs Ron y Erick (rosa) y la historia de los japoneses que vienen a concebir bajo la aurora para mejorar su próxima generación. Un plot se da aquí en la divertida conferencia de Maurice cuando aparece la aurora. Y en el inferior, lo alquímico, la caja y sus componentes, el paquete viajero enviado por Richard McWilliams. Otro plot cuando se decide la apertura de la

caja. Chris en sus típicas intervenciones de los tercios da otra meta-relación con la historia de "remando hacia el mar". La ceremonia social en este caso corresponde con el reenvío del paquete viajero. Le sigue la vuelta de Holling (historia que quedó en suspenso buen rato) el comentario final de Chris y el típico epílogo musical, en este caso Enya en honor a Jesse.

Podríamos seguir con multitud de capítulos siempre viendo esta forma o parecida, con ligeras variaciones. Y repetimos que esta forma canónica no es algo cerrado o fijo, (no podría serlo tratándose de Doctor en Alaska) sino que representa la estructura habitual, normal, ideal. Antes al contrario, en la serie se juega eventualmente con otras formas que no necesariamente siguen la forma "típica" ternaria (empezando por el propio 1.1 "Pilot") que han dado lugar a maravillosos capítulos como los que se mencionan a continuación, apartándose de la "norma" con variaciones o ejercicios a la vez interesantes y que rompen con la relativa monotonía estructural. Los presentaremos enseguida.

Es una frase hecha el que "la repetición y la ausencia de sorpresa, matan el arte". Ello es cierto, pero no lo es menos que en el otro extremo, la falta de estructura tampoco tiene que ver mucho con el arte, por mucho que ciertas corrientes se empeñen en la total "desestructuración" o "debunking". La vida, al fin y al cabo, se sitúa en un campo ancho de frontera entre ambos extremos; entre la total redundancia (totalmente predecible) y entre el azar (totalmente impredecible) mezclando orden y complejidad. Los seres vivos, entre un rígido diamante ultra-ordenado y moléculas al azar. La música, igualmente, entre simples repeticiones de notas y ruido informe... En fin, me parece a mí que una determinada forma no parece encorsetar la serie, sino que al contrario facilita su discurso y sentido, creando algo así como un lenguaje formal propio donde cabe mucha complejidad. Y aun así no es en absoluto permanente.[]

3.5 "Jules et Joel" es uno de los episodios más característicos que no sigue la forma ternaria, sino que, como parece lógico en este caso, se bifurca solamente en dos (dobles) hilos; la historia de los gemelos Joel y Jules, por un lado y la de Chris y su alter-ego, el delincuente Jack, por el otro. Creo que con este segundo hilo, el de Chris, se juega un poco a la incertidumbre de si está incluida o no en el sueño de Joel, pues aunque no lo parece, suena un poco extraño oír a Chris hacer comentarios al final refiriéndose al tema del sueño de Joel, como si Chris estuviera, o bien dentro del sueño, o bien en un plano alto de meta-observador del capítulo de Doctor en Alaska. (esto me hace recordar otra meta-referencia a la serie en 2.6 "Guerra y Paz" cuando se aborta el duelo Maurice-Nikolay con comentarios sobre la propia serie). Otros detalles curiosos de engarce de forma y fondo en este capítulo de los gemelos es la rara aparición de espejos en el capítulo... aunque alguien pueda pensar que esto es "especular" demasiado ;-). En cualquier caso me parece genial la estructura de doble-doble y más cuando sugiere otro espejo más como lo es la frontera vigilia-sueño.



Comentarios al esquema: Todo el capítulo transcurre en la noche del sueño-delirio de Joel. Allí transcurren 3 días. La línea inferior representa el asunto de Chris con su alter-ego Frank. Tanto Jules como Franck son representados en negro con un punto de color para representar el negativo. En la línea superior la bifurcación representa la doble suplantación Jules/Joel en el sueño de Joel. Hay un Plot principal cuando Joel es encarcelado, y a partir de ahí, en las conversaciones de Joel con Freud, se da el auténtico nudo del capítulo, junto con las llamadas a Chris en la radio.

En 3.16 "Los tres amigos" también se da un respiro a la forma ternaria, y además nos alejamos no en el tiempo como en el anterior caso, sino en el espacio y el paisaje. Maurice y Holling se despiden y salen de Cicely, de viaje a enterrar a su amigo en la montaña (una promesa) en una especie de aventura en la naturaleza (el mito de la frontera) con pelea en el bar y asuntos de faldas incluidos, pero la cosa acaba, lógicamente, algo así como atípicamente pues no logran su primer objetivo (son anti-heroes en una anti-aventura). En la otra línea Chris radia por capítulos la historia del perro de Jack London, y según el episodio avanza la historia se pone en clara relación (meta-relación) con lo que les va ocurriendo a Maurice y Holling en su periplo... es curioso en este caso el paralelismo, pues en la línea de Chris solo está la voz y se

mantiene la imagen de Holling y Maurice... finalmente Holling y Maurice vuelven a casa. El capítulo finaliza con el típico clip musical (en este caso con flashes del viaje de los amigos) Este episodio, además, es particular por la total ausencia de Joel (creo que es el único caso hasta después de **6.15 "La Búsqueda"**, supongo que fué un descanso merecido por su doble trabajo en **3.5 "Jules et Joel"** ;-)), y también de Maggie. Es uno de los capítulos que refuerza el carácter "coral" de la serie al prescindir de los supuestos "primeros actores" y de dos de los hilos más importantes de la serie, Joel vs. Cicely y Joel vs. Maggie.



Comentarios al esquema: Aquél hilo es prácticamente único, realizando Chris con la historia del perro de Jack Landon, su contrapunto casi siempre de voz-en-off, con un metaparalelismo con el viaje de ida y vuelta de Holling y Maurice (Violeta y azul). Shelly, Chris y Ed (amarillo y verde) fijan ambos lados de la parábola salida y vuelta a Cicely. Llama la atención también la amplitud temporal (5 jornadas)

Pero tal vez sea **4.14 "Grosse Pointe 33250"** el más atípico episodio, por cuanto parece el más diametral desvío de la norma. No toman parte en escena más que dos personajes (Joel y Maggie) durante **todo** el capítulo y en un único hilo argumental, por lo demás apartado físicamente y temáticamente del mundo ciceliano; un mundo familiar cerrado. (Quizas el escenario fuera adecuado, por lo delimitado, para una obra de teatro) Si bien el recurso de irse lejos de Cicely ya había sido usado en otras ocasiones bien al mundo salvaje (**3.16 "Los tres amigos"**), o al urbano (**3.20 "Ocurrió en Juneau"**, y **4.15 "Curva de aprendizaje"**, con Marilyn en Seattle), nunca fue el traslado tan lejano ni permanente, ni el cambio estilístico, ambiental y temático, tan acusado.



Comentarios al esquema: Lo monotonal de nuevo expresado en el bicolor Maggie y Joel (rojo carmín y naranja): Pronto el hilo subdivide a Maggie y su abuela encerrada en el baño, por un lado, y por otro a Joel abandonado a las excentricidades de los demás miembros de la familia, incluyendo el improvisado partido de baloncesto con el ex-novio de Maggie (la enfermedad les vuelve siempre a golpear). El encuentro de Joel con la abuela y la síntesis dejan lugar al partido que nunca se vió. Todo transcurre en el mismo día y en las misma casa.

Por último, me parece interesante recalcar el hecho que en la 6ª temporada se dan, independientemente de que se siga o no la forma ternaria (y quizás debido a una cierta carencia de nuevas ideas) una serie de capítulos a modo de "parodia" de géneros (temáticos o formales) bastante heterogeneos, aunque dichos "juegos" ya se hubieran hecho en menor medida durante todas las temporadas, dada la afición al experimento interdisciplinar presente en toda la serie (guiños literarios, cinefilos, TV, artes plásticas, ciencia, etc)

6.1 "Cena a las 7:30" - Peli de neoyorquinos.

6.2 "El Ojo del vigilante" - Historia detectivesca.

6.3 "Shofar So Good" - Típico asunto judío. (no es el unico ni el primero de la serie)

6.4 "La carta" - Historia de quinceañera (Maggie escribiendose la carta con música de Abba)

6.5 "La bata" - Asunto diabólico (recuerdese a Shelly y Ed leyendo el libro de Satán)

6.6 "Zarya" - Típica historia rusa de época.

6.13 "Estrechamientos" - Una de espías (recuerdese la intro con el ingeniero hablando en francés)

6.15 "La búsqueda" - Leyenda mágica de aventuras.

6.17 "El Graduado" - Rememoranzas universitarias.

6.18 "La pequeña Italia" - Peleas de familias italianas.

6.19 "Bolos" - Parodia de historia de amor entre quinceañeros. (relación con 6.4?)

6.20 "Bus Stop" - La forma teatral



7. ...AL ENSAMBLAJE DEL TODO. (ARTE ABSTRACTO SÍ, PERO CON SIGNIFICADO)

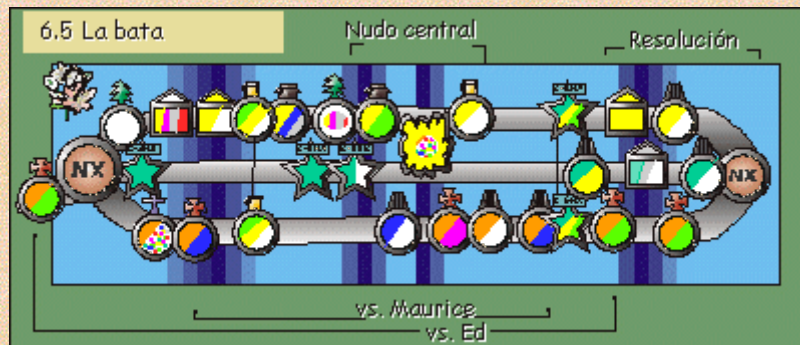
En esta última vuelta vamos a encarar unos pocos capítulos más, como obras de arte donde se dan verdaderas finezas abstractivas, que usaremos como prueba del cuidadoso y medido arte que se hace en esta maravilla llamada "Doctor en Alaska"

La negación de los opuestos

El episodio 6.5 "La bata" (a veces traducido como "El Vestido") es un ejemplo canónico de la estructuración de los tres hilos narrativos en torno a un nexo común: En el hilo principal (introducido después de los títulos) un "diablo" de pacotilla visita Cicely e intenta llevar "por el mal camino" a los cicelianos, sobre todo a la inocente Shelly, a quien soborna con la posibilidad de hacer realidad su sueño de regentar un casino. En el segundo hilo (antes de los subtítulos) Ed arruina un experimento médico-estadístico de Joel al mezclar las capsulas de medicamento y de placebo, que éste tenía perfectamente separadas y clasificadas. En el tercero, un muñeco de madera más asertivo que su dueño ventrilocuo, Chris, cosecha mayor aceptación social que éste.



¿Cual es en este caso el nexo común? ¿Que simbolizan las capsulas, el diablo, el muñeco? Se esta hablando siempre de la negación de los opuestos... o como dice Chris "*Si todo son ventajas es que hay gato encerrado*" El mezclarse las cápsulas representa la tendencia universal al caos y al desdibujarse las rígidas fronteras ¿No parece una expresión del segundo principio de la termodinámica?, como la tendencia universal al máximo desorden, el posmodernista desdibujarse de los límites, de las fronteras exactas, de los compartimentos estancos...¿Como es que el "diablo" no es tan malo como debiera? ¿Como es que el muñeco de madera, más asertivo, sin embargo cosecha mayor aceptación que el relativista Chris?... Estamos, de nuevo, hablando de la misma cosa en tres tres planos distintos, el alquímico (las cápsulas) el de relación (la asertividad, el muñeco) y el cósmico (el mal, el diablo)... Y en cierta manera, el carácter de la serie apuesta por la negación de esos opuestos en el propio discurso de Chris reivindicando un arcoiris de color frente al mundo blanco y negro de los muñecos de madera. Pero ni siquiera dicha negación posmodernista de los opuestos es negación absoluta (no podría serlo, de eso estamos hablando), como queda reflejado por el cariño a Isha profesado por Chris y la comunidad ciceliana, y cariño al fin y al cabo de los conceptos que se oponen.... como expresa el simbolo del tao; el blanco tiene el punto del negro y el negro contiene el punto blanco.



Comentarios al esquema: El hilo superior es el del diablo, donde se ve que predomina el personaje de Shelly (amarillo), acaparando el nudo central del capítulo con las escenas del libro satánico (con Ed) y el propio sueño de Shelly. No en vano el título del capítulo hace referencia a la bata de Holling, que es el "pago" exigido por el "diablo". El hilo central, el que menos escenas comporta, es el de Chris (verde mar) y el muñeco de madera asertivo. Por debajo, el de Joel y su experimento con placebo inicia un conflicto con Ed (la mezcla) que subyace sin manifestarse hasta el final, y mientras se expresa otro conflicto con Maurice, que propicia el robo de las notas médicas de Joel... En este capítulo llama la atención la ausencia de Maggie. Otra diversidad es que los actos "sociales" se dan sobre todo al principio del capítulo, en las reuniones de mujeres con el diablo y durante el inicio del experimento de Joel.

Verticalidad en un rayo desde el cielo.

Echemos ahora un vistazo al capítulo 5.14 "Un rayo desde el cielo"; ingenuamente podríamos pensar que las tres historias no tienen que ver entre sí: Joel ayuda a un guarda forestal a bajar de su atalaya, Ed es alcanzado por un rayo, Adam se encarga de los fuegos de artificio ... En un principio, atalaya, rayo y fuegos de artificio nos están hablando de fenómenos que ocurren en esferas relativamente altas, hay un componente acusado de verticalidad en este capítulo... ahondemos un poco más en las líneas ...

Joel hace de "enlace" para convencer y negociar con un guarda forestal que se niega a dejar su puesto de trabajo. Dicho guarda ha perdido la costumbre de relacionarse socialmente y, una vez abajo, ha de reaprender a dialogar... y basarse en sus sentimientos y experiencia y no en lo teórico lo leído en libros... tenemos aquí un movimiento de bajada, de caída, de precipitación.... no es difícil asociar la atalaya con una fría racionalidad (una imagen ideal del mundo) a la que, curiosamente, nuestro racionalista Joel es el enlace.

Ed sufre la siguiente caída y precipitación (y no hablamos sólo de constante lluvia), brutalmente física, en este caso la del Rayo... pero es más fuerte la consecuencia, la otra caída, la de su modelo del mundo benévolo que es "relativizado" y "endurecido" por los comentarios de Adam, sobre lo violento, peligroso, "puto" e imprevisible del mundo.. Y el buen precipitado que le dejará Marilyn, con sus comentarios sobre la relativa bondad o maldad de los accidentes del acontecer (la curiosa historia del granjero al que se le escapó el caballo, que volvió con más, con alguno de los cuales se cayó e hirió su hijo, que se libró de ir a la guerra, etc)

Por cierto que como transfondo, en boca de Chris y relacionado con las fiestas del día del presidente, se menciona también la "caída" del alto concepto de los héroes o grandes personajes de la nación, como George Washington. Dijérase que se está haciendo mención lejana al mito germánico del "crepusculo (o caída) de los dioses. Los amantes de los detalles podrían buscarse otros pies al gato como el libro que lee Chris en vertical, las cartas del restaurante etc... Por último Adam es quien se encarga en el acontecimiento final - los fuegos de Artificio - de sorprender al Maurice del púlpito (observense sus planos "picados" y "contrapicados") con la precipitación y caída de plovora sonido y luz... ¿Y a mí a que me recuerda todo esto, la atalaya, el rayo, los fuegos en lo alto..? Os lo dire con una imagen:



[6B]

Si, la Torre, la décimosexta carta del tarot, rayo, torre y fuego ¿Casualidad? puede ¿Intencionado? puede. Y puede que otra vez los tres planos alquímico (la pólvora, los fuegos y la técnica de Adam) el de relación social (el guardabosque que baja de la atalaya y cuidando el diálogo) y por último el cósmico (Ed sacudido por el rayo y toda una concepción del mundo)

Cuernos no, estrechamientos.

Da la impresión, en ciertos capítulos, que los guionistas "juegan" con la forma. Tomemos **6.13 "Horns"** como sujeto de estudio: En primera instancia, parece correcto traducir "Horns" como "Cuernos", pero una vez visto el capítulo no encontramos relación alguna con el título: Un nuevo negocio de Maurice, el embotellamiento de agua mineral de un sustrato muy profundo, está produciendo cambios en la población, sobre todo en su conducta sexual, extremo que alarma al Doctor Capra. Por otra parte, Joel se ve liberado de su obligación con el estado de Alaska pero, sin embargo, elige no volver a Nueva York. Tiene alguna diferencia con Shelly al respecto de alguna de sus posesiones. En otro hilo, el fugitivo violinista Cal Ingram, huyendo de la soledad, merodea por Cicely y sus tejados en busca de oídos.

El capítulo, como ya hemos dicho, comienza (y termina) con un aire policiaco o a historia de espías desacostumbrado en la serie; otro guiño formal o de género. Pero nosotros investiguemos lo nuestro y sigamos buscando los cuernos; un rastro o pista importante puede ser el logotipo de la recién creada empresa embotelladora de Maurice: algo parecido a esto:



¿Es casual que el violinista pase por una ventana? ¿Es acaso anecdótico que pase en varios momentos por un agujero en la pared? ¿Es tal vez azaroso el que el conflicto entre Maggie y Shelly se resuelva cuando Holling lanza las cintas por la ventana? ¿Y Joel navegando por un estrecho río? ¿Y Maurice rompiendo la tubería y así descargando su presión? ¿Cual es el patrón aquí? No parece este el caso donde la ausencia de patrón sea el patrón mismo. Barbara Semanski dice, al despedirse de Maurice; "voy a un seminario sobre estrangulamientos" !!! ¿No es esto un guiño de los guionistas?

Entre el sonido la grabación y la escucha de una cassette, está el proceso de estrecharlo, compactarlo, comprimirlo (embotellarlo !!!) en una cinta magnética para permitir que se expanda de nuevo con su reproducción. Como sugiere Ed a Cal, si tocaras en el bosque aunque nadie escuchara, algo quedaría grabado en una cinta... aunque nadie lo oyera, estaría ahí, aunque nadie lo notara, eso estaría ahí

Un concepto bastante abstracto, el "estrechamiento", entonces, es el pegamento, uno de los invisibles nexos (aunque no se note, esta ahí) de unión de estas historias. Aquí hay de nuevo un trans fondo pascual (pascua = pasaje = tránsito) como en otros capítulos donde el protagonista sufre un "mal trago" que ha de forzosamente superar renovado (Joel en 5.1 "Tres Doctores" o en 5.18 "Historia de Peces", 3.17 "Perdido y encontrado", 3.5 "Jules y Joel", 4.18 "Luces del Norte", o Maggie en 4.1 "Northwest Passages", o muchos otros...) (Casi podría decirse que toda la serie es el tránsito de Joel) Pero volviendo al capítulo que nos ocupa, incluso tiene resonancias a pascua hebrea la escena de la fiesta clandestina; aquí acontecimiento social de nuevo (en este caso no es una cena sino un concierto a cargo del violinista) que cierra el capítulo.

El hábito hace al monje y más nexos comunes

En otro memorable capítulo 4.12 "Revelaciones" Chris se retira tempralmente a un monasterio en busca de ejercicio espiritual. Murice se irrita con Ruth Anne, cuando ésta amortiza su deuda y Joel está desorientado por el silencio y la ausencia de pacientes. De nuevo, podría pensarse en que no hay nexo común, pero es la palabra "hábito" la clave. Joel no soporta el silencio ante Marilyn ni la rotura de su vida habitual, Maurice no sobrelleva bien su bajada del altar en su relación habitual propietario-inquilino. La situación de repente cambia, el entorno gira bruscamente y nos sentimos desorientados, el gran silencio y la revelación surge con el pretexto de lo desenchajado.. como surge la luz del vacío de la bombilla... hábito y silencio.

Otros nexos comunes, tal vez vistos muy subjetivamente por este servidor pudieran ser:

El arrepentimiento y enmienda de las faltas en 6.3 "Shofar, So good";

(Joel expia sus "pecados" en om Kippur, Ed se sacrifica y hace de liebre en la cacería del zorro. Holling enmienda fechorías ante Shelly.)

El engaño de los sentidos, o la conciencia en los sentidos en 3.2 "Sólo tú";

(Maurice acusa a Holling de hacerle una foto poco alagueña. Maggie sufre problemas con la vista. Chris enamorado de la oculista pero acosado por las demás debido a su emulsión de feromonas)

La conexión con todo en 6.11 "El gran hongo";

(Maggie de visita a Joel en Manonash, Ed y los ordenadores. Los Capra dan alojamiento a una pareja de ancianos.)

Renovación interior (o superación de lo viejo por lo nuevo) en 3.14 "Quemando la casa"

(La madre de Maggie visita Cicely, Chris y la catapulta, Joel y el ex-golfista)

La eterna renovación primaveral en 4.23 "Sangre y barro"

(Holling obsesionado en plantar algo. Maggie sanadora. Mosquitos)

El aprendizaje en 4.15 "Curva de aprendizaje"

(Holling toma clases. La maestra da un repaso a Maggie. Marilyn observa la urbe en Seattle), etc

Y de nuevo podríamos seguir con multitud de ejemplos. Dada la variedad de temática involucrada, es posible que veamos más de lo que hay, pero no deja de sorprenderme el uso de esas "imágenes mentales" o meta-temáticas, que recuerdan a conceptos o "momentos internos" tal como los descritos, por ejemplo, en el ya mentado simbolismo del tarot o en el milenar libro de las mutaciones del I-Ching como rezan en muchos de sus 64 hexagramas, como "situaciones arquetípicas": "Aprendizaje", "Revisión de esquemas obsoletos", "La cañada peligrosa", "Disminución y aumento", "El pozo profundo", "El equilibrio frágil", "La cosecha" etc [1 1]

El análisis argumental de esos "momentos" o funciones sería muy interesante si quisieramos profundizar en ello, usando, por ejemplo las funciones típicas del cuento expuestas por Propp [1 2] o las etapas del viaje del héroe, por Joseph Campbell, [1 3] pero quedaría algo lejos de los objetivos de este escrito.

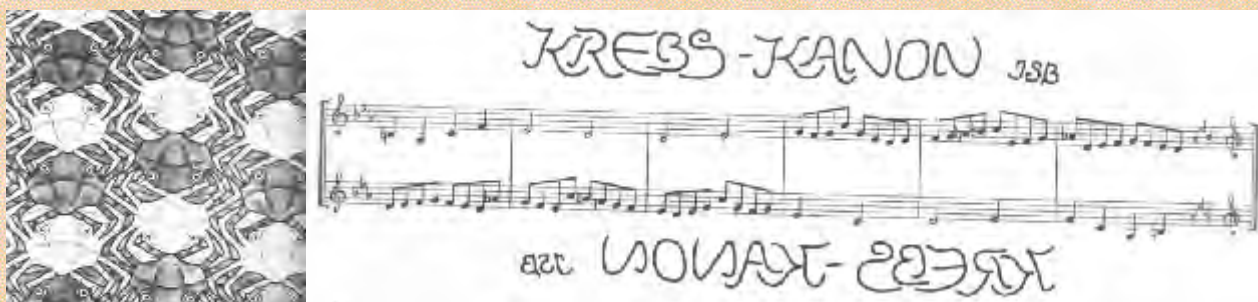
Abstracción, pero con sentido... y pensamiento global.

En cualquier caso, el aspecto temático-abstracto de la serie, estimo, es uno de los que marca diferencias y la hace tan especial. Este "tejer" con conceptos que pueden ser más o menos abstractos y velados como aquel caso (estrangulamientos) o los anteriores (la negación de los opuestos, la precipitación) o en otros capítulos más humanos o conductuales (el orgullo, la vanidad, la superación de la muerte, el futuro, la expiación de los "pecados", etc) lo acerca a artes simbólicas ancestrales como los mencionados tarot o i ching. (de los cuales no nos interesa su aspecto oracular sino simbólico)

Todo esto no es nuevo, ya lo hemos dicho. Todo ese ansia que ya mencionamos de una "forma pura", de un arte total, interdisciplinar, y de pretensiones globalizadoras, en la reseña del hessiano "El Juego de los Abalorios", o de la ópera wagneriana, o la arquitectura de Gaudí...

En línea parecida, aunque desde un punto de vista mucho más científico, Douglas R. Hofstadter, en su

maravilloso libro "Godel, Escher, Bach, un eterno y gracil bucle" [14] dibuja un fresco que recorre la matemática, la física, la biología, la psicología y muy especialmente el lenguaje, trazando muy hábilmente paralelismos conceptuales abstractos entre formas musicales, teoremas matemáticos, y grabados o dialogos literarios.



(fragmentos de los "canones cangrejo" de Escher y Bach)

Dice Hofstadter "Lo que yo denomino esqueleto conceptual es una perspectiva abstraída de un concepto, siguiendo determinada dimensión... .. Pese a que la denominación de esqueleto conceptual resuena como absoluta y rígida, la amplitud de su juego es grande". También avisa del peligro de forzar equiparaciones..., y posteriormente observa: "**Resulta obvio que estamos hablando de la mecanización de la creatividad ¿Y esto no configura una contradicción en los términos? Pareciera, pero realmente no es así. La creatividad es la esencia de todo lo no mecánico. Sin embargo, todo acto creativo es mecánico: tiene su explicación, lo mismo que la tiene un caso de hipo, ni más ni menos. El sustrato mecánico de la creatividad puede ocultarse a la vista, pero existe (...) es un insulto para la creatividad humana suponer que descansa en recursos azarosos.**" En cualquier caso, no hay para preocuparse. La vida esta llena de "pseudo-arbitrariedades" que no son tales, las suficientes para proveer a todos los creadores posibles de toda época.

Aquí ha de hacerse cierto rescate de la palabra "abstracto"; a la que epocalmente se ha forzado su significado; al oír hablar de "arte abstracto" normalmente pensamos en algo hueco, frío, sin significado, sin concepto alguno o sentido... sin embargo lo abstracto no es precisamente eso, sino que al concepto se lo ha liberado de lo accesorio dejando lo esencial... puede estar cargado de contenido y sentido (intelectual o espiritual). Así, los grabados de Escher o las fugas de Bach, por ejemplo, son a la vez concretos, y abstractos pues expresan conceptos puros, como los propios montajes conceptuales o "performances" de Chris Stevens ("Protuberancias, he trabajado poco con protuberancias", "No es lo que lanzas lo importante, sino el lanzamiento mismo", "La luz es conocimiento, la luz es vida, la luz es luz") como los continuos paralelismos de Ed entre la vida de los cicelianos y las situaciones en el cine. Estos dos personajes, Ed y Chris, multidisciplinares en el arte, están siempre antentos a esos esqueletos conceptuales y nos los estan mostrando continuamente...



Creo que en esta serie más de una vez se hace autoreferencia (sea tácita o explícita) pues en el trabajo artístico - conceptual de Chris veo el propio trabajo de los creadores de Doctor en Alaska, veo lanzamientos, protuberancias, veo esculturas de luces de colores con hilos visibles e invisibles gracilmente suspendidos

entre los conceptos, personajes y sentimientos. Veo, en fin, formas musicales; fugas, sonatas y conciertos, y el inmortal juego de abalorios; juego de sabios que gentilmente crean burbujas de colores para luego hacerlas estallar.

Algunos han observado en nuestra serie cierta "rigidez" en la forma (que hemos intentado describir aquí), lo cual no deja de ser paradójico, aunque hayamos comentado antes el equilibrio entre repetición y sorpresa. En Doctor en Alaska se respira fundamentalmente un marcado aire posmodernista; observense las continuas menciones a Jung, a la cultura alternativa, a lo mítico, a lo místico y a lo natural. Lo posmoderno es lejano a todo lo que suene a rigidez, gravedad, fría intelectualidad o regla fija; y sin embargo hay en nuestra serie una forma muchas veces reconocible y unos significantes profundos que le dan mucho peso y sentido. Quizas esa dicotomía sea la clave de su valía, aparte de que constituya (junto quizás con otra genial serie "The Simpsons") un fantástico fresco temático y meta-temático (forma mental) de la sociedad de los 90. En sí misma parece un puro conflicto entre el modernismo y el posmodernismo, y felizmente parece recoger lo mejor de cada uno. Pero esto del transfondo mental sería un tema tan extenso que tal vez lo tratemos en otra ocasión en artículo aparte (by Kepler ;-)

En este punto dejamos nuestro juego. Esta maravillosa serie sigue siendo una bocanada de aire fresco pues se aleja, por un lado, de la desestructuración del actual "state of mind" y el arte "abstracto" de hoy que, a menudo, cae en el sinsentido y nos suma en la incapacidad de establecer y percibir relaciones globales coherentes, o diciéndolo con palabras de Hesse, en "*valores culturales y fragmentos de saber aislados y destituidos de significación*". Pero también lejana, por el lado opuesto, de aquel grave y rígido mundo moderno, positivista, fijo e inmutable, que ya se fué...

El viejo maestro organista Heinken al escuchar al joven Bach improvisar una fuga al órgano de una iglesia vacía exclamo: "*Yo pensaba que este arte moriría conmigo, pero veo que está más vivo que nunca*". Doctor en Alaska, bajo mi punto de vista, conecta y continúa esa corriente de arte intemporal, esa visión global del mundo a la vez coherente, cósmica y profundamente humanista...

Estos son los juegos, estas las cuentas. Este podría ser el modo, o al menos una de las maneras, de jugar al juego milenario.

Sólo añadiré que puede ser que todo esto no esté en la serie, sino en mi cabeza... (y entonces no habría que hacerse demasiado caso de lo expuesto aquí), pero si así fuera le agradezco a la serie el poder que tuvo para hacérmelo recordar. Al fin y al cabo, toda obra de arte abarca la intención de artista, un determinado medio y la respuesta del espectador.

Carlos Rossique, en Madrid, Primavera de 2002

NOTAS y Bibliografía:

[1] :

El texto está basado en ciertas frases del libro "**El Juego de los Abalorios**" de Hermann Hesse, (Ed. Alianza Editorial, El libro de bolsillo 683) y han sido adaptadas, ampliadas y/o modificadas por este servidor para dar sensación de texto intemporal. Dicho Libro de ficción de Hesse, narra la vida y obra de José Knecht, Maestro de Juego de Abalorios (Magister Ludi), su aprendizaje (alejado del mundo) en las escuelas de Castalia, su ascenso al cargo, sus tribulaciones y final.

[2] :

En palabras de Daniel Giralt-Miracle "*...no todo en la obra de Gaudí es forma, que sus propuestas van más allá del ornamento y que lo que realmente le preocupaba es el espacio, la geometría, la estructura, la construcción, conceptos que Gaudí puso al servicio del arte, puesto que lo que perseguía era conseguir una obra de arte total*".

(<http://www.elcultural.es/html/20020320/LETRAS/LETRAS840.asp>)

Para más información de la obra de Gaudí, recomiendo visitar

http://www.gaudiclub.com/esp/e_vida/e_menu.html (español) o <http://www.op.net/~jmeltzer/Gaudi/works.html> (inglés)

[3] :

"**Watching TV as an Active Process: Northern Exposure**" by Benjamin Symes plantea lo activo del hecho de ver TV y el léxico propio de esta forma de lenguaje y arte, aplicado a nuestra serie. (<http://www.aber.ac.uk/media/Students/bas9402.html>),

[4] :

Extraído de una interesante Web sobre video-arte conceptual, donde los video-artistas John Sanborn y Mary Perillo citan un libro en el cual se habla de la percepción activa de la estructura de la realidad, y de la conjugación de arte y ciencia. Dicho libro, en su título "**El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh**" a su vez hace referencia a una famosa cita del escritor Arthur Koestler "...*Einstein's space is no closer to reality than Van Gogh's sky. The glory of science is not in a truth more absolute than the truth of Bach or Tolstoy, but in the act of creation itself. The scientist's discoveries impose his own order on chaos, as the composer or painter imposes his; an order that always refers to limited aspects of reality, and is based on the observer's frame of reference, which differs from period to period as a Rembrandt nude differs from a nude by Manet.*" (<http://www.quadernsdigitals.net/articles%5CTELOS%5Ctelos9%5Ct9sanborn.htm>)

[5] :

"**Exposing NORTHERN EXPOSURE, An Exercise in Creating Themes....**" by Kristin Wright and Julio Vigil October, 1995 plantea claramente la forma "triple" en la mayoría de los episodios de DA, y sugiere como buen ejercicio para profesionales de la psicología el hecho de "buscar" el tema esencial y "relacionar" las distintas historias del capítulo... (<http://www.nova.edu/ssss/QR/QR2-2/wright.html>)

[6A] :

En relación con la simbología del tarot, (que mencionamos en varios puntos de este ensayo), algunos estudiosos de él lo conciben como una "máquina" para expresar tanto relaciones internas de individuos como "momentos" de cualquier proceso, como los ritmos de dicho proceso. Estos procesos "universales" o "transmutativos" presentan concomitancias tanto en la "alquimia" (entendida como cambio en la sustancia interna de algo), como en su relación en un ámbito de iguales ("yóguica") o en su relación con un ámbito "mayor" ("cósmica"). Composición, relación con iguales, o con el todo son entonces planos paralelos y concomitantes. Así una determinada "imagen" de una carta expresaría tanto un paso del proceso alquímico como de alguna olvidada disciplina yóguica o transcendental.

Como interesante curiosidad, en cierto plano relacionada con nuestra serie, recuerdo que en un memorable libro "**El castillo de los destinos cruzados**", Italo Calvino usa la "temática" del tarot para construir historias a partir de las sugerencias que un mudo tarotista, que va exponiendo los "argumentos" a partir de diversas secuencias de las cartas.

[6B] :

En concreto esta carta podría significar en el aspecto alquímico el precipitado o "lluvia de estrellas", en la yóguica una "caída" de la energía desde la cúspide a la base sexual, o en un plano más cósmico las "resistencias" de los procesos, lo permanente de los encadenamientos...

[7] :

Son clásicos los libros de conservatorio sobre formas musicales, como el de Zamacois, donde pueden consultarse estos asuntos: En este apartado quiero agradecer a Gesualdo los comentarios que ha aportado al respecto.

[8] :

"**Novel Structure**" by John Lewis (http://wordonfiction.hypermart.net/backarticles/issue016/novel_structure.htm)

[9] :

"**Let's Get Jungian !**" by Sarah RosenBaun: (<http://www.netSPACE.org/~moose/fun/jungian.html>)

[10] :

Al interesado aconsejo consultar una de las mejores paginas en castellano sobre el haiku:
(<http://www.supercable.es/~luiscv/haiku.htm>)

[11]:

I Ching, el libro de las mutaciones es el libro más antiguo conocido de la humanidad. Aquí hay una buena introducción (<http://www.espaciotiempo.com/iching/introduccion.jsp>) un buen comentario (<http://www.geocities.com/mysteryearth/Fenomenoshpv/IChing.htm>) y en esta otra página un listado de los 64 hexagramas. (<http://www.ciudadfutura.com/mistico/iching/iching.htm>)

Como curiosidad relacionada, el magistral escritor de ciencia ficción Philip K. Dick uso el I Ching como tema y método para la redacción de su libro "**El hombre en el castillo**"; Dick decidía el curso de los acontecimientos de la novela que estaba escribiendo segun las "imágenes" desprendidas de los hexagramas obtenidos tras el lanzamiento de las monedas chinas. Posteriormente desaconsejó a los escritores seguir tamaño ejemplo ;-)

[12]:

En "**Morfología del Cuento**" Vladimir Propp hace un minucioso análisis de las coincidencias en las escenas o "funciones" del cuento clásico "maravilloso" y plantea una estructura morfológica de todos los cuentos basada en esas 31 funciones. Puede verse una introduccion al asunto proppiano en (http://omega.ilce.edu.mx:3000/biblioteca/sites/rincon/trabajos_ilce/maravi/htm/sec_3.htm) Incluso hay quien ha aprovechado esa diseccion en funciones para avanzar en (mecanizacion de la creacion) la generación alaeatoria de cuentos. como en (http://www.brown.edu/Courses/FR0133/Fairytales_Generator/propp.html) donde puede probarse incluso uno de esos generadores.

[13]:

En "**El heroe de las mil caras**", Joseph Campbell (Ed. Fondo de cultura económica) habla del mito del héroe, repetido en multiples formas en diferentes culturas (mitología comparada). El heroe arquetipo inicia su recorrido desde su mundo cotidiano, desde su lugar de origen, pasando, luego, a una etapa de iniciación que constituye la aventura. Finalmente, el héroe vuelve a su universo cotidiano profundamente enriquecido y dispuesto a entregar su valioso conocimiento a los demás. Nikita, tambien colaboradora de esta revista, ha señalado cierto paralelismo entre el viaje de Joel y el héroe de Campbell. Informacion en castellano en <http://www.fce.com.ar/detalleslibro.asp?IDL=850> .En <http://www.ias.berkeley.edu/orias/graphics/campbell.gif> pueden verse esquemáticamente las etapas y eventos del viaje del heroe de Campbell

[14]:

"**Godel, Escher, Bach, un eterno y gracil bucle**" por Douglas R. Hofstadter. (Tusquets Editores, coleccion Superinfimos nº9) (lo de superinfimos debe ser broma pues el "librito" tiene 900 páginas) versa sobre la pregunta ¿Puede un sistema comprenderse a sí mismo? ¿La mente humana puede hacerlo? ¿Es posible la inteligencia artificial? *Investigar este misterio es una aventura que recorre la matemática, la física, la biología, la psicología, y, muy especialmente, el lenguaje. Sorprendentes paralelismos ocultos entre los grabados de Escher y la música de Bach nos remiten a las paradojas clásicas de los antiguos griegos y a un teorema de la lógica matemática moderna que ha estremecido el pensamiento del siglo XX: el de Kurt Gödel.* El libro está jalonado por divertidos diálogos entre personajes de ficción que imitan formas musicales y la vez hablan de los conceptos que se han tratado en la parte "seria". 100% recomendable para los amantes del pensamiento científico y la abstracción



La narrativa del cuento en Doctor en Alaska

Urtian

NORTHERN EXPOSURE

El título original de la serie, Northern Exposure, sin aludir a ningún argumento, como quizá sea el caso del título que se le dio en España, nos presenta de entrada un lugar, un *Norte*, que por sí solo cifra todo el contenido de la serie. Ninguna otra intención parece haber de inicio, sólo mostrarnos eso, un *Norte*, un sentido, también una metáfora, esa que va a quedar *expuesta* a nuestra mirada: el texto Northern Exposure.

Pero ese *Norte* que va a ser mostrado es, lo sabremos nada más arrancar la serie, un lugar situado "*entre el final del trayecto y en medio de ninguna parte*", como se describe en uno de los capítulos de la serie ("Aurora Borealis"), o como se dice en el mismo sitio: "*coges la carretera y te diriges al norte, sin destino fijo (...), y justo cuando crees que has perdido contacto con todo lo real, te encuentras con Cicely, Alaska*".

Ese *Norte* entonces con el que uno se encuentra cuando *se pierde contacto con todo lo real*, cuando no se tiene *destino fijo*, ninguna meta, señala un lugar abierto, indefinido, denso y sugestivo. El *Norte* como metáfora del pueblo de Cicely en Alaska donde se va a desarrollar la acción; un lugar donde realidad y ficción van a confundir sus límites para abrirse a una perspectiva distinta, indefinida, a cuyo influjo también nosotros vamos a quedar *expuestos*. Cicely, en todo caso, como espacio relativamente desconocido al que somos introducidos para saber de él.

FLEISCHMANN, JUDIO ERRANTE

En torno a eso que dentro del texto late, encontramos un tema: la confrontación de dos mentalidades distintas; una representada por el personaje Joel Fleischmann, joven doctor judío que llega de Nueva York con su personalidad metódica, empírica, racionalista, y la otra, un pueblo, el de Cicely, lugar imaginado en Alaska con apariencia de realidad; un mundo esencialmente imprevisible donde este personaje se va a encontrar viviendo involuntariamente y por azar.

De entrada entonces la confrontación de dos lugares, uno real y el otro imaginario, como dos polos que desde el principio se manifiestan, no como opuestos, sino proporcionalmente distanciados: Nueva York y Cicely son los dos extremos de un espacio que va a expresar un movimiento continuo, pues la presencia de uno pondrá en marcha, a lo largo del periplo de Fleischmann en este lugar, la ausencia del otro, que, sin embargo, seguirá estando implícito. La gran ciudad y el pequeño pueblo de Alaska, el arquetipo de la civilización moderna frente a ese otro que alude a una sociedad natural (quizá también ideal); la idea de realidad por un lado, y por otro lo que se piensa imaginario, señalan este dilema existencial que representa la presencia de ese joven doctor en Cicely.

Porque el tema propuesto, entendido como potencialidad de sentidos --tantos como sujetos se ven comprometidos en el texto--, nos pone delante toda la complejidad del fondo que para nosotros se acaba de abrir: la dialéctica entre lo que Fleischmann, como tipo del primero de esos dos mundos representa: la intelectualidad, el control, el orden, la racionalidad unilateral, el escepticismo ante lo que no se comprende, y lo que la metáfora de ese Norte expone: el sentimiento, la intuición, la espontaneidad, el deseo de descubrirse, de comprenderse, de encontrarse. Y es que los habitantes de Cicely con los que Fleischmann entra en contacto personifican actitudes, intenciones, posibilidades completamente distintas a las suyas. Es decir, se expone la dicotomía de una *razón* que, pudiendo estructurar de algún modo la existencia del personaje, es al mismo tiempo el motivo de su desequilibrio. Y ello al resultar insuficiente para comprender su involuntaria experiencia en Cicely, el gran problema del que no puede escapar y para el que debe encontrar solución.

Joel Fleischmann, habiendo perdido su ciudad, su paraíso, la *unidad* con el mundo que para él representa Nueva York, es, pues, un eterno errante en Cicely: está obligado, comprometido a pesar suyo, a vivir una singular experiencia en esta comunidad, a convertir, como el judío errante, lo desconocido en conocido, a incorporarlo en su forma de entender el mundo, y siempre en forma ininterrumpida, circular.

A pesar suyo decimos porque es así siempre, contra su voluntad, como se ve empujado al encuentro con otra percepción tan distinta de la realidad. Y también circular, porque su presencia en los capítulos se ve expuesta siempre a los entresijos de un relato que, una vez finalizado, vuelve una y otra vez a empezar bajo la envoltura de nuevas variantes del tema presentado.

Su propio destino le confina a esta intemporalidad: "avanzando" siempre sin llegar nunca adonde pretende ir; pareciéndole que el lugar de donde un día salió (Nueva York) está cada vez más lejos y, sin embargo, el día de su marcha de Cicely no está más cerca (el contrato que tiene firmado es prorrogado un año tras otro sin que lo pueda evitar) ...

DOCTOR EN ALASKA, TEXTO ARTISTICO

Pero entonces, por reflejo especular, queda enfrentado también el espectador con el tema que regirá, así nos lo parece, Doctor en Alaska; pues se verá comprometido desde el principio a intervenir él también en esta dialéctica a partir de la cual se irán desgranando los asuntos de cada capítulo, se irán construyendo las relaciones, surgirá la comedia, se expresará también el drama. En otras palabras, se invitará al espectador a involucrarse en una aventura en la que el propio protagonista de la serie (a su vez múltiple si consideramos con el mismo rango de protagonismo a la propia comunidad) está inmerso como lo estamos nosotros, y como también pensamos que lo está el propio autor.

Porque este experimenta su propia obra como alguien que se abre paso (igual que el espectador), para encontrar un sentido a su propio deseo, siempre insatisfecho y móvil, del acto creativo. Por eso puede decirse que la realidad que prevalece siempre es la de la propia obra artística, independiente del que la crea y de quien la ve.

Por respeto a esta realidad (y porque creemos que es una realidad, es decir, algo vivo que admite multitud de interpretaciones y discusiones), lo que se hable aquí sólo busca tantear apenas aquello que late en él sin que se pueda saber ciertamente qué es. Pues esto es el texto artístico: una experiencia, un *hecho* que permanece siempre en un estado de relativo desconocimiento.

Pensamos la serie como un universo propio de relaciones, de anticipaciones intuitivas, de símbolos, de huellas, de sugerencias, de dimensiones. Una de estas líneas posibles que

atraviesa el texto Doctor en Alaska, uno de los muchos rasgos característicos que pueden ser encontrados, pensamos que es el orden mágico, el nervio fantástico, el cuento.

LA PARTE COMO EL TODO

*Nos hablan de una práctica propia a la marina Inglesa.
Todas las cuerdas de la marina real,
de la más gruesa a la más delgada,
son trenzadas de tal manera
que un hilo rojo va de una punta a la otra
y que no podemos deshacerla sin deshacer todo;
es lo que permite reconocer,
incluso en sus mínimos fragmentos,
que pertenecen a la corona.*

Goethe
Las afinidades electivas

No hay que pasar por alto el hecho singular (aspecto que lo diferencia de las demás series) de que Doctor en Alaska se compone de historias completas, acabadas, con una trama ligada por un tema en consonancia con su opuesto, y de que cada una de esas historias, si se toman de forma aislada, incluyen la totalidad en la que se inscriben. Nos estamos refiriendo a que un capítulo puede ser tanto una parte como el todo, o también, que el todo (la serie entera) es a la vez su propia parte. Cada capítulo es de esta manera arquetípico de la serie completa.

De esto se deducen varias cosas que sería interesante reseñar: una es la alteración de la realidad lógica, explicada por los principios de identidad y contradicción, y que sitúan la ley general de que una cosa dada tiene algo opuesto a ella. Esta lógica podría formularse a la manera aristotélica:

A es A

A no es No-A

Cada cosa es A o No-A

Pero esta visión de la realidad tiene la peculiaridad de ser un mecanismo puramente conceptual y por tanto insuficiente, como escribe Ouspensky:

"Logos, la palabra, es el sujeto de la lógica. Para convertirse en sujeto del razonamiento lógico, para ser gobernada por las leyes de la lógica, una idea deberá expresarse con una palabra. Lo que no puede expresarse con una palabra no puede entrar en un sistema lógico. Además, la palabra podrá entrar en un sistema lógico, estar sujeta a leyes lógicas sólo como un concepto". [1]

Es evidente, sobre todo lo ve claro el guionista de Doctor en Alaska, que no todo puede expresarse con el concepto. Hay cosas que se salen fuera de toda lógica racional. Los afectos, los sentimientos, las emociones, la intuición, se desmarcan de los conceptos, el arte, el amor, dislocan toda lógica racional para volverla del revés, el conflicto hace grietas en las palabras, y la fe, esa confianza en la certeza de lo imposible, también se desentiende de su pretenciosa linealidad.

En Doctor en Alaska, la visión dualista, separativa, que se deduce de la primera propuesta de relación entre las diferentes partes de un todo, queda superada, con una naturalidad pasmosa, por la conciliación de los opuestos: en la serie se acepta sin titubeos la aventura de ver las cosas sin esa confrontación; es decir, se aceptan ideas tan chirriantes para la lógica racional como la de que el ser no se opone al no-ser, que la vida y la muerte no están separadas, más aún, que una contiene a la otra; o que la relación de las cosas en el espacio está determinada por afinidades o divergencias íntimas.

De esta manera, se nos abre la posibilidad de adentrarnos por los vericuetos de una lógica donde el concepto racional, por sí solo, no nos sirve, y sí el símbolo, que representa una unión de contrarios; es decir, una integración; o si se quiere expresarlo así: una supresión de los límites de las ideas.

En este sentido, la acción quiebra su línea de desplazamiento para sugerir un recorrido cíclico, ininterrumpido, paradójico, en un tiempo que existe sólo parcialmente.

Porque las aventuras que se cuentan en la serie existen, pero no tienen lugar: Fleischmann se encuentra con un personaje que vive en un bosque (Adam) y cuya cabaña y el mismo personaje desaparecen al día siguiente como si nunca se hubiera producido el encuentro ("Aurora Borealis").

Bajo este punto de vista, los sucesos pueden existir tanto antes como después de realizarse: en ese mismo capítulo, Fleischmann no entiende cómo es posible que Adam haya estado trabajando en un restaurante y haya dado clases en una escuela de cocina, habiendo vivido a la vez los últimos quince años en un bosque. También entonces es posible que el largo de un instante sea distinto en planos diferentes, pudiendo estar un lugar "entre el final del trayecto y en medio de ninguna parte".

Dentro de esta lógica (que tanto se parece a la de los sueños), distintos períodos de tiempo pueden existir simultáneamente y ser adyacentes, como se plantea en el capítulo "Hello, I love you", cuando otro personaje, Shelly, se encuentra con la hija que está a punto de nacer en un futuro separado en tres edades distintas y simultáneas, y que Chris, el locutor de la radio en Cicely, lo expresa con una sola frase: "Se trata del tiempo circular... todos los momentos suceden a la vez". De esta manera, todas las posibilidades de un instante, aunque sean contrarias entre ellas, pueden concretarse, gracias a esta lógica, en el mismo instante en que se producen, y que, en fin, los efectos ocurran al mismo tiempo que las causas.

La aventura de Joel Fleischmann, en su cíclico discurrir por ese espacio abierto tan extrañamente para él, narra una acción que se va formando a sí misma y hace que todo parezca tan absolutamente raro e inseguro, pues los opuestos unidad y multiplicidad, bien y mal, verdad y mentira, desaparecen para convertirse en otra cosa distinta. Una nueva realidad, una nueva lógica onírica, imaginaria, que podría resumirse así utilizando la fórmula anterior:

A es tanto A como No-A,

o Todo es tanto A como No-A,

o Todo es Todo.

LÓGICA NARRATIVA

La trama desarrollada en Doctor en Alaska refleja la estructuración de esta causalidad mágica, o lo que podemos llamar desde ahora lógica narrativa; un universo que, según lo dijo Borges, está regido por leyes naturales e imaginarias, pero nunca por la arbitrariedad o el desorden [2].

No se abandona la realidad, lo cotidiano, pero esta es llevada al encuentro con otra cosa. El orden racionalista se quiebra en un *desorden* en el que el sujeto se enfrenta con el sueño, el mito, el cuento. La mirada moderna, racionalista, objetiva, no tiene sentido en ese mundo imaginario si no es para servir de contraste.

Al inscribirse así el sujeto en este nuevo orden fantástico, la verdad ya no puede ser la mera evidencia de un texto objetivo, liso y pulido que se entiende sin fisuras. Ahora la verdad se va a abrir a múltiples interpretaciones, se relativizará, perderá su rigidez, su unilateralidad y superioridad: se abombará en un espacio donde va a ser sugerencia, o sea, una posibilidad entre otras muchas, una verdad que deberá ser experimentada para saberse de ella, o para saberse de lo contrario, de su mentira en tanto alejamiento de la subjetividad que la experimenta.

RAZON MODERNA, RAZÓN POSMODERNA

Nos encontramos entonces en presencia de una lógica, una *razón*, que tiene doble protagonismo en Doctor en Alaska: por un lado, al modo cartesiano o iluminista, moderno, representado por Joel Fleischmann; por otro, fusionado con la subjetividad, que es la *manera de ser* de los habitantes de Cicely, sobre todo por el locutor de radio Chris Stevens. En este segundo aspecto, hemos dicho que el logos se representa en la serie como algo que se desprende del conflicto con valor de posibilidad y como experiencia, es decir, como verdad subjetiva.

Así, la razón de Chris recoge la propuesta de Kant acerca de tener la valentía de poner en práctica la propia inteligencia, pero aquélla es en él ante todo una síntesis de opuestos: es el *eros*, la pasión intelectual de este personaje. Una pasión que en algo tiene que ver con la ironía socrática, pues el pensamiento de Chris se caracteriza por la inconcreción: nunca toma partido porque ama las dos caras de cualquier asunto. Al trazar sus propios límites, el pensamiento de Chris es siempre amplio y profundo, amante del sentido de lo que pueda ser realidad o irrealidad, amante de la verdad por sí misma, en sus propias palabras: "*Como la mayoría de los seres humanos, sólo intento hallarle sentido a las cosas*" ("Nada es perfecto").

Por tanto, podemos decir que hay en la serie representadas dos posturas radicalmente distintas con respecto a la razón: una moderna, la de Fleischmann, que actúa desde una razón entendida como útil para suplantarse con ella la vida; otra posmoderna, la de Chris (este personaje que representa especialmente el *pensar* de la comunidad), actuando de forma contraria, al hacer que la razón se desprenda de la vida, sea una realidad más, y no un instrumento como lo es en Fleischmann.

Para el primero razonar es solo pensar, y pensar según el código objetivo de la modernidad, y por tanto, condicionado por este modelo; para el segundo razonar es también pensar, pero tanto como escuchar, ver o tocar, es decir, al mismo nivel de importancia que el sentimiento, la sensación o la intuición.

Consecuencia de la primera postura es el crear un profundo foso entre lo que se piensa que son las cosas y lo que estas son; consecuencia de lo segundo es hacer de la razón el *eros* de la síntesis, la unificación de contrarios, que es lo que quiere la fantasía.

FANTASÍA

*"Si no hay nada de sustancia en el mundo,
si el suelo que pisamos es un espejismo,
si la realidad no lo es en sí misma, ¿qué nos queda?,
¿dónde colgamos el sombrero?"*

*La magia, lo que no se rige por la ley racional.
Puede que eso no resulte muy reconfortante,
pero, ¿cual es la cumbre de lo irracional?
¿el código de barras de lo misterioso?"*

(Chris por la mañana, K-OSO, Cicely, Alaska,

en el capítulo "Despierta")

Fantasia vista desde tres lados: como realidad perceptiva, impresionista, creada con la superficie de las cosas; también como realidad conceptual, encerrada en la idea de las cosas; y también como exageración de la ley causa efecto. Hablamos de fantasía, entonces, cuando se cumple alguno de estos tres aspectos: cuando prescindimos del concepto para captar la realidad, cuando solamente nos interesa la superficie, el sabor de cuanto nos rodea, o en el caso de dislocar la causalidad.

Lo dicho nos da tres formas de acercarnos a lo que pueda ser fantasía: como actividad de la mente que crea otras realidades fuera de la material; también fantasía en el sentido de un proceso que suplanta los objetos materiales por imágenes e ideas que tienen su propia forma; y por último también como facultad de alteración de la realidad, haciendo casi imposible la causalidad (hacer por ejemplo que un oso se convierta en hombre por amor --"Wake up Call"; que los hombres vuelen como los pájaros --"Birds of a Feather", "Tres Doctores"; que las cosas aparezcan o se esfumen como por encanto -- "Aurora Borealis").

Víctor Montoya en su artículo "El poder de la fantasía y la literatura infantil" [3], nos dice cómo los filósofos alemanes del Romanticismo la valoraban curiosamente por su participación en los procesos racionales, anticipándose a cualquier proyecto o teoría, igual que para los escritores ingleses no se podía concebir la verdad, el conocimiento, sin la acción fantástica (Borges, mucho tiempo después, hará la sutil observación de que la mentira, la ficción, es en el fondo esencialmente cierta). En este sentido, Jung preguntaba: "*¿Ha habido alguna vez algo grande que no haya sido antes fantasía?*" [4] Y Albert Einstein irá aún más lejos al considerarla más importante que el conocimiento:

"Soy lo suficientemente artista como para dibujar libremente sobre mi imaginación. La imaginación es más importante que el conocimiento. El conocimiento es limitado. La imaginación circunda el mundo. (...) Cuando me examino a mí mismo y mis formas de pensar llego a la conclusión de que el regalo de la fantasía ha significado más para mí que mi talento para absorber el conocimiento positivo". [5].

Por otra parte, la psicología analítica sitúa la actividad fantástica por encima incluso del deseo, porque sin ella no es posible desanudar ningún problema, ni tampoco desarrollar lo que en la base de la realidad se encuentra como necesidad, nos referimos al juego y al arte. Así Freud veía como lo contrario del juego, no la seriedad, sino la ausencia de fantasía. Este autor dirá que la fantasía se inscribe en la misma base del pensamiento; que su actividad da origen al juego infantil y al arte adulto; que el juego y el arte hacen soportable una realidad minada de contradicciones y problemas, incluso, que el poeta se acerca a esta actividad lúdica y terapéutica al crear mundos fantásticos y creer en ellos.

La fantasía, en cualquiera de los casos en que se la experimente, nos empuja dentro de un espacio regido por otra lógica. Pero una por cierto que incluye, como si fuera la misma cosa, pensamiento, sentimiento, intuición y sensación --ejes psíquicos de toda actividad, como destaca Jung:

"La psique crea cada día la realidad. Y yo no puedo designar esa actividad con otro nombre que el de fantasía. La fantasía es tanto pensamiento como sentimiento, es tanto intuición como sensación. No hay función psíquica que en la fantasía no esté conectada de manera indiscernible con las demás funciones psíquicas (...) La fantasía es, ante todo, la actividad creativa de la que brotan las respuestas a todas las preguntas que pueden contestarse, es la madre de todas las posibilidades, y en ella se encuentran vitalmente unidos también el mundo interno y el mundo externo, así como todos los opuestos psicológicos. La fantasía siempre ha sido y es la que tiende el puente entre las inconciliables exigencias del objeto y del sujeto." [6]

Entonces, algo valioso sacamos de esto, y es que, en la propia fantasía, se encuentra la facultad de integración, no sólo de la actividad psíquica, sino entre la subjetividad y la objetividad. Al ser de esta manera integradora, crea una forma de ver el mundo radicalmente distinta, una realidad simbólica en la que caben dimensiones múltiples, imbricadas unas en otras: los minerales, los vegetales y los animales no se diferencian esencialmente para la mente fantástica; para ella todo tiene alma, es decir, todo está animado [7].

Esta actividad fantástica no surge entonces de lo abstracto, sino al contrario, parte de lo concreto reabsorbiéndolo para trazar su exploración simbólica. La fantasía se inventa una realidad subjetiva, pero sacándola de los objetos. Al hacerlo, la fantasía lleva consigo la realidad de las cosas para hacerla mítica, imposible, para que sea absolutamente otra.

EL MITO

Toda la potencialidad de sentido del mito, la metáfora en la que por pura necesidad el mito se inscribe, esto es, el espacio donde las palabras y las imágenes se desplazan arrastrando consigo lo que tienen de real y también de imaginario, es una de las propiedades del texto Doctor en Alaska. En la serie, el mito es el trayecto que recorre lo real, el conflicto, lo cotidiano, hasta ser otra cosa por acción de lo fantástico. Debe su presencia a la simbolización del mundo experimentado como una realidad múltiple y compleja; surge en el relato por esta necesidad, no de conceptualizar lo real, sino de informar de su naturaleza limítrofe entre lo conocido y lo desconocido; dicho en el lenguaje mítico, entre el mundo humano y divino.

La pluralidad de significados, la relativización del yo que experimenta, o sea, su atomización en diversidad de personajes, el sujeto múltiple en Doctor en Alaska, nos informa de la presencia del mito. Y el mito permanece en el subsuelo de la acción del cuento. Es su levadura estética, la virtualidad del relato en cuanto sentido, referencia y posibilidad.

EL CUENTO

A su vez, la forma que hace posible expresar, como una sola y misma cosa, o también como otra cosa distinta, lo imposible y lo posible (el mito y el mundo efectivo) es el cuento. La ficción en el cuento no es un mero fingir, o sea, un sustituir una realidad que ya existe por otra inventada, sino la intersección de ambas: la mentira en el cuento es la mentira artística, aquella que, por ser imaginada, es creada.

Al mismo tiempo, como lo inventado en el cuento es una nueva dimensión que incluye tanto lo que conocemos como lo que desconocemos, nos encontramos con que esa nueva realidad que se nos muestra es a la vez cotidiana y misteriosa. Esta noción de tan amplia perspectiva nos da el cuento, creando un relato que, de lo sencillo a lo complejo, va trazando un trayecto donde el principio es considerado tan valioso como el final.

Echando al paso argumentos imposibles, confundiendo con su juego realidad y fantasía, sirviéndose para ello sólo de los medios narrativos más necesarios en un relato con principio y

fin, el cuento reúne la forma divertida y el fondo serio en un todo necesario. Es así que desde el texto Doctor en Alaska nos parece estar en ese todo necesario. Es decir, nos parece estar en un cuento.

Sólo hace falta repasar los argumentos de los capítulos: en ellos encontramos historias de misterios ("El misterio de la tienda de antigüedades"), de ungüentos, píldoras o bebidas mágicas que transforman a los personajes ("Gripe Rusa", "El Vestido", "Horns") o les provocan alucinaciones ("Cena a las 7:30). Historias de maldiciones (capítulos en los que interviene la *maldición de O'Connell*), de besos de bellas mujeres que roban y devuelven la palabra perdida ("El gran beso"), de amores que transforman animales en hombres ("Los animales somos nosotros", "Wake up Call"), de personajes a los que les crece la nariz ("Las primeras nieves"), o mudan de piel ("Wake up Call"), o se encuentran con hadas y reinas míticas ("El blues del bebé"). También historias de búsquedas de ciudades maravillosas ("La búsqueda), de encuentros con monstruos interiores ("Aurora Borealis", "Jules et Joel"), de anillos mágicos que producen visiones ("Por ti mismo"), de monstruos devoradores ("Historia de Peces"), de sueños, de espíritus, diablos, de fuerzas naturales capaces de interferir en el curso normal de la vida ("Mr. Sandman", "Perdido y Encontrado", "El Vestido", "Spring Break") ...

Como lo demuestran estas historias que discurren por la serie, lo fantástico es sobre todo la forma de abordar estéticamente el tema humano con todos sus interrogantes. En Doctor en Alaska lo real y la ficción son líneas paralelas que acaban juntándose: no se trata de que el mito, lo irreal, el universo simbólico, intervenga en el relato como suceso o hecho aislado, sino todo lo contrario, es la realidad, la interrelación de los personajes, el conflicto que se provoca, lo que queda dentro de la naturaleza metafórica de la serie. O dicho al revés, el tema serio, el interrogante que, bajo distintos aspectos, es tratado una y otra vez, es lo que reabsorbido por la expresión de cuento (el juego, lo entretenido, la vis cómica, optimista), da sentido al relato.

REALIDAD Y FANTASIA

Lo fantástico nos lleva a considerar una realidad de espacio-tiempo diferente, i-lógica, anormal. Pero una irrealidad que no se desembaraza de lo cotidiano, como hemos dicho, sino que lo incluye, manteniéndose en todo momento ligada a la circunstancia de la que ha surgido. Igual que en el cuento, hay en Doctor en Alaska una simbiosis perfecta entre lo fantástico y lo cotidiano. Lo fantástico irrumpe en la escena pero sin desplazar nunca el elemento que continúa ligándolo a la realidad; la yuxtaposición de lo real y lo imaginario no atenta contra el carácter *evidente* de la historia.

A tal peripecia está obligada la serie: a hacer que lo puramente estético --ficticio--, se equilibre con la interpretación del personaje; que la fantasía no tape la pasión humana que es representada. Este equilibrio es una de las claves de Doctor en Alaska, lo que, considerando el nervio fantástico que la atraviesa, es de un mérito incomparable. Pues la serie se expone a cada secuencia a desnivelarse hacia uno u otro lado; si por ejemplo la fantasía tuviese más peso que lo humano, todo se echaría a perder, el relato dejaría posiblemente de convencernos: o perdería interés dramático en beneficio de lo estético, o al revés, lo estético de la serie suplantaría el calado humano.

Es gracias a esta nivelación por la que el malabarismo genial de pasar de lo cotidiano a lo extraordinario nos parece natural. En uno de los episodios ("Birds of a Feather") una mujer, convencida de tener alma de águila, al final nos parece lo más natural que vuele como ésta. El hecho de que vuele es la demostración de su deseo de ser libre como el águila y poder volar. Es este deseo de lo imposible lo esencialmente humano que tiene en sí la capacidad de convencer, y lo que hace que el espectador deje aparte la lógica racional para introducirse en un universo de posibilidades impensadas a las que no se siente tentado de pedir explicaciones.

Lo fantástico, a través de la semejanza, simetría y oposiciones de las imágenes con lo que internamente representan, enfatiza la escena y la simboliza, y a través del tejido intertextual, la dota de profundidad. El realismo, la verosimilitud, la *evidencia* que propone lo fantástico del cuento, se debe fundamentalmente a esta coherencia interna de las situaciones. La agrupación de los dos elementos: el real (cotidiano, conflictivo) y el ficticio, hace que esta coherencia nunca se desprenda del elemento real por sí solo, sino de la fusión con el elemento fantástico: Fleischmann es devorado por un pez monstruo y, en las tripas del pez, no deja de pensar en el motivo real, conflictivo, que lo ha llevado a esa situación.

En Doctor en Alaska, el cuento nos traslada al otro lado de la realidad, evoca la lejanía imposible, mítica, apoyado en la doble personalidad del lenguaje fantástico. Lo serio es expresado con los tapujos de la metáfora y el símbolo; logra la identificación con lo inevitable del conflicto sirviéndose del juego, y esta experiencia puede ser afrontada (sin huidas) en el momento de producirse.

TIEMPO PRESENTE

*"Miramos atrás para ver el camino que hemos recorrido
y nos damos cuenta de que nuestro pasado
no es un sendero solitario a través de bosques secretos,
sino una vista tan grade y ancha como el mismo océano,
de que nuestras experiencias alcancen el horizonte
como barcas pequeñas vistas desde lejos, absorbidas por el mar enorme".*

(Chris en el capítulo "Las cosas se extinguen")

Presente, pasado, futuro. ¿Qué es el ayer, el hoy, el mañana? Oímos siempre decir a Chris desde la emisora: *"Aquí Chris de la mañana"*, como expresión esperanzadora, optimista, que no se cansa de repetir: pues siempre se va hacia el futuro, pero desde el ahora, desde el aquí. ¿Cómo influye este pensamiento en la narrativa de Doctor en Alaska?

Con la excepción esperada de Fleischmann (apegado siempre al recuerdo de Nueva York), la acción de los personajes en el transcurso del relato demuestran su afincamiento en el momento presente: van al pasado o piensan en el futuro, pero desde el ahora. Un presente, por cierto, que al regreso de ese trayecto por el pasado o el porvenir, suele sufrir siempre modificaciones (el descubrimiento de Chris del cadáver congelado de un francés un siglo antes, hace que incluso Fleischmann reconsidere la historia a pesar de su escepticismo). ("El cuerpo en cuesión").

Pensamos que la acción se interesa por esta existencia *actual*; pone de relieve que lo que importa es el momento que se está viviendo en la dimensión mental, corporal y sentimental del presente, por eso apenas hay flash back en la serie. La acción, como decimos, puede situarse en el pasado o en el futuro, pero son acciones que ocurren en el momento presente del relato, que emergen en esa actualidad para ser asumidos e integrados. De aquí proviene la vitalidad de las historias que de forma renovada --y circular-- se cuentan en la serie, su espontaneidad, su carácter de permanente *actualidad*.

El tema se sitúa siempre en la actualidad, y desde aquí, desde el presente, se echa la vista atrás, al pasado cultural, o hacia delante, al futuro del ser humano en cuanto tal. No es que el tema en Doctor en Alaska sea el momento actual como tal actualidad, sino siempre en referencia al pasado o al futuro: lo que es, el conflicto que sucede ahora, es también lo que puede ser contado con el legado de ideas, sentimientos y esfuerzos heredados del pasado.

Quizá como ejemplo que sintetice esta idea del *tiempo* en Doctor en Alaska, podríamos pensar en el capítulo "La última frontera": el deseo de aventura, de ir más allá de los límites de lo conocido, partiendo de la aspiración por explorar ciudades, montañas, ríos, otros hombres, otros amaneceres, otras tradiciones, la aventura del conocimiento. El descubrimiento de otros tiempos, el viajar, imaginando, a través de cimas nevadas y de fondos marinos, también la maravillosa incógnita del futuro *remando hasta el mar*. Y todo ello actualizado en el momento presente de ese paquete postal que va recorriendo el mundo hasta llegar, en algún *ahora*, a Cicely, para remover viejas y nuevas inquietudes.

CIRCULARIDAD

Si contamos los capítulos que van desde la llegada del Doctor Fleischmann a Cicely hasta el que aparece por última vez (el número quince de la sexta temporada, "La Búsqueda"), hacen ciento uno. Es decir, ciento y un episodios desde su partida de Nueva York hasta su regreso a la ciudad enjoyada, que no es otra que la propia Nueva York. Ciento y un días, o ciento y una noches, que (como si fuera el tiempo de una condena) marcan así una vuelta completa.

Decíamos al principio de este ensayo que la presencia de Fleischmann en Cicely se expone en una serie de episodios que, una vez terminados, vuelven a empezar bajo nuevas variantes de los temas expuestos. Circularidad que parece querer referirse a una experiencia, no sólo de los temas que son tratados en cada episodio, sino a un tiempo global en la vida de este personaje en Alaska, un pasado-presente-futuro entre su primera aventura y la última, entre el primer día y el último en que (sin esperarlo, aunque sí buscándolo sin saberlo) vuelve a Nueva York.

Si repasamos brevemente la historia de esta idea en el pensamiento humano, no de ciclos idénticos (pesadilla presocrática y luego nietzscheana), sino parecidos o análogos, la encontramos entre otros en Buda, en Brahma, en Heráclito, en Ouspensky, en el mundo como voluntad y representación de Schopenhauer, en Edgar Allan Poe, en Marco Aurelio, que en sus "Reflexiones" dijo: "Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verla un siglo o dos o infinitamente". [8]

Una de las consecuencias de esta idea es entonces pensar que todas las cosas que hace el hombre (y que le ocurren) son análogas; en nuestro caso, que todas las experiencias de los personajes de Doctor en Alaska (no sólo de Fleischmann) son asimismo análogas. Lo que equivale a decir (en el sentido de lo que acabamos de mostrar) que los relatos de Joel, de Maggie, de Marilyn, de Ed, de Chris, de Holling, de Maurice, de Ruth Anne, de Shelly, son el mismo relato, la historia de un único personaje múltiple. La historia de un solo personaje *moviéndose* en un tiempo cíclico, es decir, *inexistente*.

FLEISCHMANN, PERSONAJE KAFKIANO

Lo avanzábamos en las primeras páginas, el destino de Fleischmann es sufrir en Cicely un extraño presentimiento de intemporalidad, de inmovilidad: cada año prorrogado por una insidiosa cláusula de su contrato que le obliga a estar confinado en Cicely con incierta esperanza de liberación. Esta situación le hará sentirse cada vez más lejos de Nueva York, pero no más cerca de salir de Alaska.

Tal situación nos recuerda la historia contada por Kafka en El Castillo, la extraña aventura de un agrimensor que, siempre obstaculizado por una serie de circunstancias, no consigue llegar jamás a ese castillo que no deja de divisar a lo lejos (a igual distancia). Situación esta que, de acuerdo con lo que nos dice Borges, está inspirada en la paradoja de Zenón de Elea contra el movimiento, la cual podría resumirse así: un móvil situado en A no puede llegar al punto B porque, para ello, debe recorrer la mitad del espacio que hay entre los dos puntos, y antes, la mitad de la mitad, y antes la misma distancia, y así hasta lo infinito [9].

Este confinamiento del Doctor Fleischmann en Cicely por mor de ese contrato malicioso, nos trae asimismo el sabor de los otros relatos de tipo kafkiano que nuevamente Borges nos muestra [10], como la historia titulada Carcassonne, de Lord Dunsay, en la que los soldados de un ejército parten de un castillo con intención de llegar a Carcasona, pero que nunca lo consiguen, viéndose envueltos constantemente en luchas y contratiempos sin poder llegar a ese sitio que no dejan de divisar. O, en sentido inverso, relatos en los que, a pesar de que el protagonista dispone de todo lo necesario para salir de un lugar, algo acaba siempre impidiéndoselo, como la novela de León Bloy "*Histories désobligeantes*", en el que los personajes, a pesar de contar con guías de viaje, atlas, baúles, etc., se mueren sin conseguir salir nunca de su pueblo.

ESPACIO CERRADO

El tiempo de la serie se desplaza circularmente en un ambiente cerrado: atmósfera envolvente de cuento que se produce por su temática (vida de relación en la comunidad); por la síntesis entre lo cotidiano y lo extraordinario; y por su propia estructura narrativa (capítulos completos con un avance del relato, un desarrollo, un nudo conflictivo que se resuelve). Al tener la serie esta atmósfera de cuento, de historia completa, la narración mantiene la tensión necesaria para atrapar al espectador dentro del *ambiente* de la serie, que se interesa por lo que allí ocurre y por quienes lo protagonizan, y retenerle en el seguimiento de la acción, es decir, en el espacio interior donde se desenvuelve el relato.

En este sentido, pensamos que en Doctor en Alaska se sigue el proceso narrativo del cuento contemporáneo surgido con Edgar Allan Poe. Cortázar, en su artículo "Del cuento breve y sus alrededores" [11], resume este proceso en dos características: la parquedad en la utilización de medios narrativos, e incluyendo gran riqueza de contenidos en una aventura concentrada en poco tiempo. Estas dos características tiene asimismo Doctor en Alaska: economía de medios narrativos (ausencia de efectos técnicos sofisticados, técnica sencilla sin efectos especiales), y multivalencia de contenidos en capítulos que apenas duran tres cuartos de hora.

Como decimos, al estilo sencillo de la serie le corresponde la técnica narrativa empleada, lo que provoca una perspectiva directa y compartida del relato, una complicidad con el espectador, un juego con su mirada, lo que nos lleva a otro de los rasgos posmodernos que encontramos en la serie: la multiplicidad como vínculo entre el autor y el espectador. Este desdoblamiento de un espacio que va de dentro afuera, en la pluralidad del sujeto que experimenta la acción, produce la tensión interna del relato y su significación visual en el que la está viendo.

RELATO FÍLMICO CLASICO

El montaje, la iluminación, el centrado visual, nos sugiere un espacio envolvente desde el cual se construye la atmósfera ilusoria del cuento con el sabor de la realidad. Cada secuencia, cada imagen, cada gesto encuentran su sentido en la mirada que queda detrás, centrada --la del contracampo del espectador. Desde este centro especular se define el espacio visual de Doctor en Alaska.

La representación fílmica de la serie se inscribe así en el relato clásico, pues la cámara no busca para sí ningún protagonismo; se propone simplemente reflejar el mundo representado, no desde la estética de su lenguaje (límitrofe, onírica, ambigua), sino desde la transparencia de la representación. Esto es, se quiere que lo expuesto se vea desde ese centro visual, *espectacular*.

Y es que esta forma de representación es condición de la lógica estética de la que hablamos, pues sólo a través del encadenamiento metonímico (y simbólico) de las secuencias, el relato puede resituarse una y otra vez, y volver a nuestra mirada. De aquí la economía de los medios narrativos que antes señalábamos. Además, sería absurdo hacerlo de otra manera cuando lo

que interesa es que la escritura misma desaparezca detrás de la acción que se pone en marcha: esta escritura tiene que señalar la realidad del texto Doctor en Alaska, no a ella misma.

PROYECCIÓN ULTERIOR

Así como el cuento debe despertar interés con medios sencillos, a través de pocos personajes, y en un corto espacio de tiempo, y asimismo mantener la tensión de la acción, así también la serie consigue, de la misma forma, crear y mantener la suficiente tensión narrativa para atrapar al espectador y conducirlo hasta un final que ya está incluido al principio.

Esta es una constante apriorística en Doctor en Alaska: las historias que se cuentan contienen ya en el arranque su manera de concluirse: el final de cualquier episodio está determinado por la forma en que se ha trazado el proceso hasta llegar ahí. Esto es lo que hace el avance que abre los capítulos antes de los títulos de crédito: *proyectar* el relato.

Este avance es entonces de *proyección ulterior*, como proponía Borges para los episodios de una narración [12]. Así, en la serie, la secuencia de arranque nos va a dar una pista de revelación de contenidos posteriores; una pista que se desplazará por el interior del relato poniendo en marcha el mecanismo de cada secuencia y dotándolo de sentido (la huella exagerada que, en uno de los capítulos, Fleischmann encuentra y que no puede atribuir a ningún ser humano ni a ningún animal, trazará el trayecto del relato hasta provocar más adelante su culminación y su inflexión --"Aurora Borealis"; el sueño de Maggie en el paraíso, su beso junto al árbol del bien y del mal, será un indicio del devenir de la historia: la ruptura de la normalidad, el desorden, la transformación de los personajes --"Spring Break").

Por otra parte, muchos de los capítulos de la serie nacen, como en el cuento, de algo sorprendente que de pronto rompe la *normalidad*, el asombro ante algo que ha pasado inesperadamente, la extrañeza de que algo habitual se experimenta de repente como cosa rara, extraordinaria. Pues la realidad no es lo que en efecto sucede, sino la manera en que sucede y que nos es cotidiana, normal; cuando esto no es así, decimos que algo nos parece mentira, increíble, irreal. En Doctor en Alaska debido a que es la subjetividad, la intimidad, la emoción lo que provoca y mueve el relato, la realidad está a expensas de cómo se la experimenta.

Es lo imprevisto lo que pone en marcha la acción en la serie; es decir, la interrupción de la normalidad como constante de un relato en el que los personajes dejan de ser como ellos son habitualmente para actuar en función de una experiencia que los lleva a sentirse *otros*. Así ocurre en capítulos en los que la alteración viene motivada por el efecto de píldoras o bebidas mágicas ("Cena a las 7:30", "El Vestido", "Horns"); por acción de los fenómenos naturales ("Sol de medianoche", "Spring Break"), por el sueño o el destino ("Tres Doctores"). Lo fantástico es así, desde el principio, la consecuencia natural de la acción. Y si entendemos que la naturaleza del misterio es lo imprevisto, podemos decir que, como en el cuento fantástico, el misterio es en este sentido una de las esencias de la serie.

Este es uno de los motivos por los que el mito se hace necesario en el relato de Doctor en Alaska; es decir, no sólo porque produce la relativización de los personajes, o la multiplicidad de variantes de los temas, sino también porque el mito da la vuelta al orden e introduce lo imposible de la lógica narrativa. Posibilidad e imposibilidad son los límites de esa perspectiva que Cicely representa.

PERSPECTIVA

Esto nos da idea de cómo en Doctor en Alaska hay una perspectiva que se expande en el texto. No sólo en cuanto a su temática, sino también a sus elementos formales, pues todos los detalles, por pequeños que sean, es decir, por poca trascendencia que parezcan que tienen en el relato, configuran la trama con igual rango de importancia que los grandes elementos de la

acción: lo conocido y lo desconocido, lo real y lo inventado, se encuentran representados en los grandes y pequeños detalles.

Por eso, al igual que ocurre en el Cuento, todos los objetos que aparecen en la serie como integrantes de la acción, son importantes (una simple prensa para ajos puede servir como símbolo para trazar el límite entre las dos realidades contadas en uno de los relatos --"Aurora Borealis").

Y es que esto es precisamente perspectiva: multiplicidad de significantes y correspondencia entre ellos: los valores más llamativos de la serie se fecundan por contacto con los más pequeños, siendo la intuición de esta interrelación, la visión de la serie como un todo integrado. Integración es extensión y profundidad, perspectiva, abstracción de cada uno de los elementos que señalan la totalidad del relato.

En este sentido, tenemos la impresión de que en cada uno de los capítulos de la serie no hay un solo detalle que esté de más ni uno sólo que echamos en falta, como si fuera una partitura musical. Guardamos de ellos algo parecido a un sonido único, a una imagen completa, como un sentimiento de perspectiva, que nos hace mirar como nuevas las viejas cosas, que nos introduce en un mundo cerrado que sin embargo no deja de expansionarse a nuestra mirada.

Sólo así la acción de la serie puede trazar un círculo completo; dibujar una sólida base narrativa que construya ese relato que entendemos inserto en lo fantástico y lo cotidiano.

LA VOZ NARRATIVA

Como Nikita y Carlos/Kepler han comentado ya [13], hay un elemento narrativo que, situado estratégicamente en la serie, suele servir de avance, inflexión y final en los capítulos; es decir, sugiere cuál puede ser el nexos interior del relato que casi siempre de forma ternaria se muestra en la serie. Esta voz narrativa es unas veces el arte, otras el juego, la fiesta, otras la música, el baile, otras la oración o la ceremonia religiosa.

La voz narrativa, el narrador, representado metafóricamente por el personaje Chris Stevens, suele tener esta presencia cíclica en la serie, apareciendo al principio, en el ecuador y al final de los capítulos para desvelar, como si fueran hitos del relato, aquellos indicios que pueden orientarnos en el arranque, el punto de intersección y el de inflexión.

En torno a estas señales quedan enlazadas las tres líneas narrativas, las cuales discurren por lo general unidas interiormente por un lazo asociativo. Es, considerada así, una única voz que a la vez es triple, o, como dice Carlos/Kepler, una voz tridimensionada: "... *un maravilloso retablo argumental y simbólico que, como aquel viejo arte del tarot, habla una misma cosa para referirse a tres planos distintos*". [14]

Hablamos de una voz narrativa que tiene un triple sentido, que desarrolla una acción con un triple desenlace, y que expone una idea que tiene una triple forma. Es así que la gramática narrativa de Doctor en Alaska va estableciendo correspondencias de una dimensión a otra del relato, como entre el pensamiento, el sentimiento y la acción, o, si se prefiere verlo desde la perspectiva del conflicto, síntesis entre la afirmación y la negación por medio de la discusión.

Pero esta voz narrativa de la que hablamos aquí, si la pensamos sólo como expresión de un triple enunciado, no estaría aún completa. La serie Doctor en Alaska cuenta un relato *discutido*, pero también *solucionado*. Para que este triple episodio que en la serie es contado sea el adecuado al tema que expone, debe contener, inevitablemente, una solución. Dicho de otra manera: la voz narrativa en Doctor en Alaska sólo puede ser completada cuando exprese la idea y sus tres formas correspondientes; es decir, cuando el tema del capítulo se afirme, se niegue, se discuta y se proponga una solución, que son las cuatro coordenadas del conflicto.

NUDO CONFLICTIVO

Ya en el arranque de los capítulos, nos solemos encontrar con un problema, un conflicto, que pone en marcha el relato. Esta confrontación del protagonista consigo mismo o con los otros, es una constante en la serie.

Y es que el concepto de relación es inherente al del personaje: cuando este es arrancado de la convivencia, pierde en cierta manera su sentido. Los personajes se definen, se *exponen*, en la relación con sus propias ideas y sentimientos y con las de los demás. En esta convivencia se forma (o también se cuestiona) su identidad, en ella se expresan, a través de ella se abren paso para saber de eso que puedan *ser*. La simpatía, el antagonismo, la amistad, la rivalidad, la solidaridad, la indiferencia, el amor..., forman ese encuentro con el *otro*.

Pero hay algo muy particular en Doctor en Alaska con respecto a este tema. Goethe, en "Las Afinidades Electivas", hablaba de "*un hilo de inclinación y cariño, que lo une todo y caracteriza el conjunto*". En este mismo sentido se puede decir que las relaciones en Doctor en Alaska no tienen que ver sólo con los intereses particulares de los personajes, sino que está determinada por los lazos de la simpatía.

Es una relación comprometida desde el afecto: esto es lo que estructura la narrativa del conflicto; el compromiso con el mundo interior a través de sus dicotomías existenciales (la vida y la muerte, la soledad y la relación). El ritmo de existencia que tiene la comunidad en ese pueblo de Alaska, la vida de relación entendida como tal compromiso humano, es, como decimos, una de las ideas básicas que nos transmite la serie.

Doctor en Alaska no se apoya tanto en la acción o trama, o sea, en lo que pasa, como en la vida de relación, en la manera en que se van resolviendo los continuos problemas que se plantean, o sea, en el vivir de los personajes, sobre todo en su conjunto, en lo que podemos llamar el ambiente de Cicely. Si hiciéramos un repaso de las cosas que destacamos cuando se nos evoca la serie, nos daremos cuenta que la mayoría de ellas tiene que ver con el peso que nos han dejado sus personajes, la forma de haber afrontado sus diferencias, más que con las propias aventuras.

Lo extraordinario está en la propuesta de existencia que se transmite a lo largo de Doctor en Alaska, la integración de las posturas opuestas, la creatividad, el contacto con el sentido íntimo de la naturaleza, tanto externa como interna. Es decir, lo extraordinario en Cicely no es por ejemplo que uno de sus personajes mude de piel como las serpientes, sino que es en la propia comunidad donde ese personaje encuentra el significado de lo que le sucede ("Wake up Call").

PERSONAJES

Solemos decir que nos gusta una obra (libro, película, serie televisiva) cuando es capaz de hacer interesante, no sólo la trama, sino sobre todo los personajes; cuando genera el suficiente interés como para hacernos ver a estos como personas reales con los que nos gustaría vivir. Hay que tener en cuenta una cosa: que el espectador también reclama un papel en lo que está viendo; si no puede identificarse con lo que ahí sucede y con quienes lo hacen posible --y creíble--, la obra pierde todo interés para él. Entonces, en un principio, decimos que una obra nos gusta porque los personajes han entrado de alguna manera en nuestro propio mundo afectivo (por aceptación, pero también por rechazo). O dicho de la manera en que lo estamos viendo aquí, porque el texto ha conseguido que la ficción, la representación, sea capaz de reabsorber totalmente la realidad.

Hace falta un juego de complicidades como el que Shakespeare consigue dentro de la obra de Hamlet: este lleva a escena una obra teatral donde se representa el asesinato de su padre el Rey, por el hermano que roba su corona. Entonces éste, por efecto de la representación, se

identifica y queda atrapado, comprometido por la verdad desnuda que se desprende de la ficción. Esta ha atravesado la realidad para poner al asesino frente a su propia verdad íntima, su secreto.

Es necesario, pues, que el relato en Doctor en Alaska se relacione entonces con nuestra esfera íntima, espacio de necesidades afectivas, de deseos, de problemas que reclaman orientación, posibilidades de solución. El espectador reconstruye las historias contadas en la serie según su propia experiencia, y hace que el texto mantenga ese carácter de permanente *actualidad*.

Y esto se consigue cuando, como decimos, nos interesa los personajes por sí mismos tanto o más que las aventuras. Queremos verles moverse, hablar, relacionarse; queremos adivinar o saber lo que les pasa interiormente, comprenderlos, sentirnos parte de su mundo, habitantes también nosotros de ese mágico pueblo perdido de Alaska. No importa que sepamos cómo los capítulos empiezan y acaban, vemos esas cintas las veces que sea porque sobre todo nos gusta estar viendo actuar a los personajes. La suspensión de la duda a la que se refería Coleridge como condición indispensable para *aceptar* la obra artística, se produce ante todo porque el arte, lo decíamos al principio, es un hecho que se produce tanto en el autor como en el espectador.

Gracias a los personajes nos vemos reflejados en lo que la serie describe, tanto en lo que somos como en lo que nos gustaría ser: independientes, creativos, divertidos, acompañados, integrados en una comunidad optimista y comunicativa que aleja de ella todo conato de insolidaridad, desprecio, incompreensión o aburrimiento. Esta es la exterioridad del texto Doctor en Alaska, el lugar especular en el que nos identificamos porque en él nos queremos encontrar. Es lo que queremos recibir, que aceptamos porque lo entendemos, porque a través de él nos podemos comunicar. Nos adherimos a este espejismo donde encontramos identidad con los personajes, lugares, sucesos, a esta atmósfera confortable y atractiva donde no parece que haya contrariedades insalvables.

De esto se deduce que lo que nos interesa en Doctor en Alaska, es tanto el tema y el desenlace de la aventura como la forma de llegar a él, el proceso, la actuación de los personajes mientras van urdiendo la trama. Por eso no nos cansamos de adentrarnos en ese texto que, como un signo de interrogación siempre abierto, nos atrae y nos seduce como ocurre en general con todo lo que nos fascina. Porque depende, no sólo de los personajes y de la acción, sino también de nosotros como espectadores que lo que se cuente mantenga su tensión narrativa; esto es, que vayamos adivinando lo que va a pasar (porque condición obligada del relato es que la trama se sugiera a cada secuencia, que nunca sea patente, que no se nos dé ya hecha).

No está de más añadir que esos mismos asuntos que de forma variable se van presentando y desarrollando a lo largo de la serie, afectan a lo *característico* de los personajes; son inseparables de lo que les distingue; por ejemplo, no nos podemos imaginar al doctor Fleischmann moviéndose con soltura en plena naturaleza, como tampoco podríamos ver a Chris sacando punta a un simple comentario sobre la marca de un vino.

Otra cosa es que, aunque sentimos a los personajes muy próximos a nosotros, no hay que perder de vista que, al mismo tiempo, los valores que según el caso representan los alejan radical y necesariamente de la realidad, pues son representantes de lo posible antes que de lo real. Depende de ellos el hacer que la serie nos parezca auténtica, nos convenza. El realismo de la serie, o sea, lo verosímil del relato, no tiene por qué coincidir con la realidad. Mejor dicho, es condición indispensable que no coincida: los personajes deben quedar dentro de lo imaginario, de lo posible, o si se prefiere de lo *evidente*, por su propia naturaleza estética, es decir, aquella que alude a lo que se es virtualmente. Por eso decimos que lo que sostiene la evidencia de la historia es la forma en que es contada.

Esta obra produce esa magia, esa *verdad* de la que hablamos, pero entendida como *revelación*: lo que se revela y descubre es la *verdad* inscrita en la vida de relación Cicely. En el núcleo

mismo de esta experiencia se encuentra Joel Fleishmann, cuya diferencia tan contrastada (tan íntimamente contrastada) con el ambiente del pueblo, nos hace pensar incluso en la dialéctica de este personaje consigo mismo, con lo que desconoce de sí mismo.

En este sentido (admitiéndolo como simple variante del tema propuesto al principio de este ensayo), la comunidad Cicely sería el propio espacio mental del protagonista; un espacio en el que se representa su multiplicidad interior. En la relación con los otros personajes, Joel se enfrenta consigo mismo, con lo que de él surge al roce con la colectividad. Lo que ésta arranca del protagonista son sus propios miedos, fantasías, amores o rencores. En otras palabras, que Fleischmann y Cicely forman una sola persona.

De alguna manera afín a esta idea, Cicely se nos mostraría como ese lugar *subjetivo* donde lo desconocido es compartido por la colectividad, hasta el punto de poder incluso intercambiar sus sueños.

CICELY, INCONSCIENTE COLECTIVO

Está claro que una de las propuestas estéticas de la serie es la posibilidad del autodescubrimiento de los personajes en su ámbito cotidiano y en la misma comunidad, porque es ahí donde se encuentra la posibilidad de conocerse, de relacionarse, de *realizarse*. Este realizarse no es una meta, sino un proceso en sí mismo. En Doctor en Alaska la creatividad es este proceso en movimiento constante: el de acercarse a ese núcleo gravitatorio que forma el *sí-mismo* de los protagonistas, centro de realidades y de imposibilidades.

Nos encontramos entonces con una verdad, no sólo existencial, sino sobre todo subjetiva, psíquica. Al decir esto, nos estamos refiriendo a que sólo aquello que tiene que ver con la experiencia y la historia personal puede ser el espacio simbólico del personaje; es decir, aquello que le puede dar un lugar dentro de su propia subjetividad, aquello que sobre todo a Joel Fleischmann, le sirva de base en su fluctuante trayecto cuajado de avances y retrocesos.

De ese *centro* adonde parecen desplazarse todas las preguntas, nos habla sobre todo Carl Jung, de constante presencia en la serie. Porque este autor fue quien más insistió en la importancia de interesarse por ese centro, el "sí-mismo", como totalidad en la que consciente e inconsciente, realidad y fantasía, quedan integrados. Entre otros, Heidegger desde el existencialismo se refirió a lo mismo, y aunque con otro lenguaje, también la filosofía oriental: la realidad del sí-mismo como centro de gravedad de toda la psique. Un centro de gravedad en el que, como a lo largo de la serie vemos, se encuentran las posibilidades básicas de los protagonistas.

Pero este centro interior es inevitablemente extraño en tanto decodificado para el lenguaje racional. Su lenguaje, su forma de expresarse, de relacionarse con lo personal, es otro. Entra en el registro de la intuición, del sueño, de la visión interior. Jung interpretó este lenguaje desde la profundidad del arquetipo, es decir, del inconsciente colectivo.

Como dirá Chris en el capítulo "Mr. Sandman": *"En ese estado de lucidez alucinada, no solo vieron las imágenes de sus sueños, algunos vieron las imágenes soñadas por otros. Eso es de Gabriel García Márquez - Cien Años de Soledad. Parece que hay precedentes de este intercambio de sueños. Quiero decir, ¿será así ahí fuera? ¿Quizás soñemos constantemente los sueños de otros? ¿No será que el mundo del subconsciente es realmente colectivo? ¿No son tus miedos mis miedos? ¿No son tus deseos mis deseos? ¿No bebemos todos de la misma copa humana?"*

Y es que la metáfora del Norte incluye este adentrarse por el subsuelo colectivo, en el que los sueños, atravesando de parte a parte el pasado, el presente y el futuro de Cicely, enlazan todas las raíces individuales en un único sueño. Como García Márquez imaginó, y antes que él

Shelley, para el que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir son episodios o partes de un único poema infinito creado por todos los poetas del mundo [15], así también en Doctor en Alaska pensaron, o imaginaron lo mismo: que los sueños de los habitantes de Cicely podían compartirse y ser, en el fondo, uno solo.

LA SUGERENCIA COMO ETICA Y EL JUEGO

El acto creativo brota de la fantasía, y toda fantasía la entendemos como razón de ser de lo lúdico, la savia del cuento. Esto tiene que ver con la manera tan original con que los guionistas de la serie resuelven los conflictos de los personajes. Saben que para solucionar el enfrentamiento que el conflicto ha provocado, tienen que recurrir a algo que pueda ser, no sólo lógico o racional, sino también absurdo, onírico, *irracional*. Que la solución buscada tenga el peso de lo que es importante y serio, pero a la vez que sea divertida y espontánea, como un juego. Los autores de la serie se sirven del juego y de la apariencia estética para representar los temas, que tienen siempre ese sentido profundo y serio.

No desechan la posibilidad racional de resolver el problema de los personajes, ni tampoco prefieren el simple entretenimiento, sino que se dan cuenta de que necesitan de las dos funciones para volver a ligar lo que se ha separado. Esta función lúdica nace, por tanto, de una necesidad interna del relato, lo cual es una propiedad del proceso creativo --narrativo-- de la serie.

En Doctor en Alaska se crean escenas en las que convergen los opuestos mediante esta función de juego, una actividad que por un lado quiere divertirse creando y por otro no le importa enfrentarse con las dificultades. Por eso esta función tiene la capacidad de ensamblar los extremos enfrentados o alejados. Las secuencias simbólicas que aparecen en el relato (que aparecen por necesidad de la trama), son el elemento nuevo que nace de las partes en conflicto, pues solo este tercer elemento simbólico, distinto a los dos y al mismo tiempo incluido en ellos, puede ser capaz de reunir y cifrar los problemas: bailando sobre la propia tumba; lanzando un piano con una catapulta, siendo este piano el único objeto que se había salvado de la destrucción de una casa; jugando al golf para completar, a modo de psicodrama, una antigua historia frustrante; haciendo representaciones de marionetas y expresando así el deseo de la vuelta al hogar de un personaje deprimido...

Porque media en el conflicto estas ganas de comprender y asumir los problemas a través del juego, de un juego que no hace sino destacar aún más la importancia del tema serio, por esta razón decimos que no se puede hablar de que la serie persiga la educación de los personajes. Lo que se pretende es poner de manifiesto, *revelar*, las propias contradicciones y antagonismos; en todo caso, despertar la sensibilidad por lo que se cuenta. Fiel en este sentido al carácter posmoderno, no le interesa en absoluto convencer acerca de la solución propuesta (es decir, educar), sino solamente sugerirla, *exponerla*.

LA MEDIACIÓN Y EL ARTE

En Doctor en Alaska recae la solución de estos conflictos en la función mediadora. A través de la figura de un compañero que siempre está junto al protagonista (ya sea otro personaje o un grupo de personajes o una "entidad", que incluso puede ser abstracta --la colectividad Cicely, el Estado de Alaska, un fenómeno natural), se produce el acercamiento a la solución del conflicto *por medio del juego*, del sueño, de la magia, de la referencia mítica, estética o ética.

Lo serio del problema tiene siempre como contrapeso la función lúdica, amena, entretenida, divertida, propia del cuento. Este ritmo binario, el equilibrio expresivo, la eficacia del estilo de la serie, señala el contexto integrador del discurso narrativo, la intertextualidad, la presencia de la relatividad, de la multiplicidad, de la integración intercultural. Es decir, la caída del discurso

racionalista moderno. De un discurso que omite la posibilidad de esta mirada ubicua, plural, en el arte.

La serie propone una experiencia estética que es también una experiencia vital; vivir en el sentido de un seguir un camino, un viaje, un proceso en sí, un proceso que consigue extraer lo que uno ya es virtualmente. Como podemos ver en capítulos como "Cicely", "Las Cosas se Extinguen", "Kaddish para el tío Manny" y otros, la serie nos hace volver la mirada dentro de ese espacio donde somos a la vez sujeto y objeto artístico, *realidad* donde ya está implícito, latente, aquello que quiere crearse.

En Doctor en Alaska, el acto creativo entrecruza la realidad y la ficción, la experiencia y la imaginación, en un constante entrar y salir de la confrontación al goce; o sea, entrelaza lo serio y lo divertido en una dialéctica lúdica, hedonista, por medio de la cual el personaje se va aproximando a la respuesta de su conflicto. Esta respuesta, además, será expresión de la posibilidad de un cambio que quedará sugerido al final de cada capítulo; final que será determinado por la naturaleza del proceso seguido hasta llegar ahí.

El proceso es orientativo, sugerente, la acción se desarrolla al ritmo del personaje: hasta que éste no llega a entender un aspecto de su problema, no se da el paso siguiente. Esto se consigue creando situaciones adaptadas a su situación interior, posibilitando así su avance en la aventura. La tensión de la trama tiene como sentido llevar al personaje al centro de su conflicto para que él encuentre por sí mismo sus propias respuestas. La idea es simbolizar la experiencia, estructurarla e incorporarla al personaje.

Por todo ello, puede decirse que la comunidad de Cicely está toda ella impregnada de actitud creativa, siendo un lugar para crear en común la relación. Hacer de Cicely un espacio *artístico*, no sólo de expresión exterior, sino sobre todo interior, es una de las cosas que vemos expuestas en el texto Doctor en Alaska: que los personajes se atrevan a aceptar sus limitaciones, sus insatisfacciones, que se afirmen en otras alternativas de sociedad, que comprueben sus propios límites y la posibilidad de conocerse a sí mismos, de crecer interiormente y en este sentido transformarse, que se *den cuenta* de su humanidad, a la que en definitiva representan.

DARSE CUENTA: DESENLACE GESTALTICO

Así como decíamos más arriba, que la escritura fílmica en Doctor en Alaska sigue las pautas del relato clásico, creemos que la narrativa del cuento en la serie se inscribe, asimismo, en la forma clásica. Esto es: el relato viene precedido (y determinado) por un avance que preludia el nudo (conflictivo) y desemboca en el desenlace (con o sin epílogo final). Esta estructura marca la naturaleza limítrofe entre la realidad y la ficción, expresando, no sólo lo evidente de la historia (el componente temático, conflictivo), sino al mismo tiempo *desvelando* su contenido implícito o latente. En este sentido, y dicho en pocas palabras, los guionistas de la serie hacen de un mero suceso, un cuento.

Para explicarlo de manera sencilla, tomaremos como punto de referencia algunos rasgos del capítulo "Aurora Borealis": el avance del capítulo nos presenta al protagonista en el arranque del conflicto, es decir, en la situación previa del tema que se va a *exponer* (Fleischmann encuentra asombrado, mientras juega al golf, la huella de un pie enorme). La acción, llevando como un hilo subterráneo el indicio del nudo conflictivo (el temor que la huella de ese ser desconocido al que llaman Adam, ha inspirado en el protagonista), traza un trayecto que tiene como sentido anunciar un cambio, o al menos una situación de cambio (Fleischmann se queda perdido en los linderos del bosque donde se encuentra el dueño de esa huella). El desenlace desvela el interrogante (señalado por la identificación del personaje que Fleischmann teme con el que luego le da cobijo en su cabaña).

Para llegar hasta aquí es necesario que el guión incluya lo que podemos llamar un *punto de ignición* en el arranque mismo del relato, ese punto en que va a producirse el conflicto y que se proyectará a través del nudo (la manera en que el protagonista se abisma ante la huella encontrada). Asimismo, habrá otro momento importante que será el que provoque un cambio de rumbo en el episodio, un *punto de inflexión* en el nudo que anuncie el desenlace (Fleischmann descubre en la cabaña que la huella pertenece al ser que teme).

Ahora bien, lo que queremos destacar aquí es que este *punto de inflexión* desemboca en algo que resume la experiencia del protagonista, y que podemos cifrar en el momento en que este se da cuenta, de manera total, de su situación. Este desenlace, segmento totalizador del relato, este momento en que el episodio adquiere todo su sentido, es la *toma de conciencia* del protagonista: este se *da cuenta* de cuál es su situación real, auténtica, en el conflicto, tanto externa como internamente (Fleischmann descubre al día siguiente de su encuentro con Adam que este encuentro se había producido en un plano distinto de la realidad; final que venía precedido por sus palabras al llegar a la cabaña: "*Parece como si hubiera que pasar por dos zonas de tiempo para llegar aquí*").

Esta forma de producirse el desenlace del relato en Doctor en Alaska, creemos que hace referencia a uno de los temas básicos de la psicología gestáltica. Al hablar aquí de *gestalt*, y al relacionarla con la narrativa del cuento, nos estamos refiriendo sobre todo a esa actitud (esencial en la terapia gestáltica) que tiende a centrar al personaje en su momento *actual*, tanto en lo que se refiere a la integración de su experiencia interior (cuerpo, pensamiento, sentimiento, intuición) con su situación exterior. En la serie, este equilibrio se apoya fundamentalmente, no sólo en el momento presente del personaje, sino, como decimos, también en la toma de conciencia de sí mismo como sujeto y objeto de experiencia [16].

Por tanto, darse cuenta, como solución materializada del problema, significa restablecer el equilibrio roto por el conflicto que ha dado origen al relato, pero a través de aquello que al final va a ser desvelado: la síntesis genuina del protagonista consigo mismo, la toma conciencia de sus sensaciones, percepciones, pensamientos y afectos que habían pasado inadvertidos hasta ese momento.

Como la tensión narrativa en Doctor en Alaska está siempre equilibrada por el ingrediente ameno, lúdico, divertido, creemos que lo que se pone en marcha en el desenlace del relato es, más que la función catártica, esta operación gestáltica de cierre, de acabamiento. Muchos de los finales de los capítulos son expresión de este cierre gestáltico; todos aquellos que no se concluyen con la voz alegórica de Chris como fondo.

EPILOGOS

Habría que pensar otra vez en la forma y el fondo de Doctor en Alaska, o si se quiere, en su doble contenido: por un lado, el *externo o inmediato* (por ejemplo, la aparición de una bella mujer impresiona de tal modo al locutor de radio que este se queda sin voz), y por otro, el *latente* (la belleza de la mujer como realidad impresionante, fulminante, sobrenatural). Es decir, por un lado, lo humano y concreto; por otro, lo ideal y abstracto: la alegoría es esta forma abstracta de resumir e incluir un hecho concreto, un acontecimiento.

Esta es la coda, el epílogo alegórico de los capítulos que Chris se encarga de expresar al final a través de una frase, una reflexión, una música, un poema, una imagen.

CONCLUSION

Una de las cosas que hacen tan original esta serie televisiva es la conjugación de seriedad y amabilidad. Ha acercado hasta nosotros la lejanía mítica para crear una atmósfera fantástica en el ambiente cotidiano de un pueblo; ha expresado los grandes interrogantes de la existencia en

el acento simbólico y lúdico del cuento; el marcado acento integrador de la serie tiene como principio el hecho de cuestionar la renuncia de un conflicto que tiende a anular toda posibilidad de sociedad. Doctor en Alaska es la afirmación constante de este enunciado: la necesidad de tender puentes entre antagonismos. Los grandes interrogantes quedan expresados con sentido del humor; entonces, no hay lugar en la serie para el desánimo; la sugerencia se abre paso entre las asperezas del pensamiento más serio.

Hacer que el fondo serio del conflicto resulte entretenido, interesante, comprensible, que toque al espectador; convertir lo excepcional del tema mítico, simbólico, en un problema actual, esta es quizá la tarea más difícil para el guionista de Doctor en Alaska.

Los creadores de esta serie idearon tramas interesantes, pero sobre todo inventaron personajes atractivos. Expresaron el gran tema humano trazando líneas argumentales de cuento. El fondo dramático de la acción, que proviene de asuntos profundamente humanos (la soledad, la muerte, el miedo, el deseo, la libertad...), se construye desde la base de lo amable, de lo ameno, de lo divertido, fluyendo del carácter optimista de los personajes.

Porque si una creación estética vive y perdura, es por la forma antes que por su asunto. Una generación, una época como la que surge de las cenizas de la modernidad y que sirve como crítica y resumen posmodernos, debe conquistarse desde el placer, no puede renunciar a la forma amena. Por eso la estructura de la serie debe ser atractiva, debe dar placer. La trama, si no quiere aburrir, si quiere resultar interesante, debe tener en cuenta entonces la comedia tanto o más que el drama.

El cuento satisface esta necesidad lúdica que a la vez surge como necesidad de autoconocimiento o autoaclaración de problemas acerca de la existencia. Esta es su motivación y su finalidad. La forma en que lo intenta es amena, y según el tema, pretende entretener, conmover, intrigar, sorprender, en todo caso, interesar.

Aunque uno de los mayores méritos de la serie sea el ya mencionado de hacernos partícipes de la vida cotidiana de ese lugar tan atípico como es Cicely, de hacer que nos encontremos inmersos en ese universo donde realidad y ficción conviven amable y necesariamente, un hecho secundario se deriva de esto: las resonancias que suscitan en nosotros los grandes temas que en forma amena se van exponiendo a lo largo de Doctor en Alaska.

En este sentido se puede hablar claramente del simbolismo de la serie, pero con una advertencia: este simbolismo no sólo está implícito en el texto, sino que al mismo tiempo es reconstruido por nosotros desde fuera. Universo simbólico que en nosotros es despertado y que nosotros recreamos al mismo tiempo atravesado por nuestras afinidades o divergencias: es decir, por medio de la participación activa. Si hacemos tal advertencia es porque hay que dejar clara una cosa: al creador de una obra artística le interesa el mundo ficticio que crea, por encima de cualquier otro posible.

[1] P. D. Ouspensky: "Tertium Organum"; Kier, 1987

[2] Jorge Luis Borges: "El arte narrativo y la magia", en Discusión (1932).

[3] Víctor Montoya: "El poder de la fantasía y la literatura infantil", publicado en la página <http://sincronia.cucsh.udg.mx/litinfant.htm>

[4] Carl G. Jung: "Tipos psicológicos"; Edhasa, 1994

[5] Albert Einstein entrevistado por G. S. Viereck en 1929. Aparece en la página anteriormente citada.

[6] Carl G. Jung. Op. cit.

[7] Este es uno de los motivos por los que, dentro de la magia que configura el espacio Cicely, nos encontramos por ejemplo con la presencia y la influencia de los fenómenos naturales en la psicología de los personajes: la aurora boreal, el sol de medianoche, los vientos, el deshielo, las estaciones, los ciclos primaverales, invernales. La naturaleza se siente como una emoción más; los árboles, los animales, las cosas (como el violín del que se enamora un músico en uno de los capítulos, "Mite Mikes Right"), son antropomorfizados, incorporados al personaje. Estos fenómenos se erigen en dios mitológico, en razón teológica, al ser su sola presencia capaz de preternaturalizar a los personajes, de interferir en la vida y la muerte, de crear magia, de realizar acciones sobrenaturales.

[8] Este pasaje lo podemos encontrar en el artículo de Jorge Luis Borges, "*El tiempo circular*", en "Historia de la Eternidad", Alianza Editorial, 1996.

[9] Jorge Luis Borges: "*Kafka y sus precursores*", en "Otras inquisiciones", Alianza Editorial, 1993

[10] Jorge Luis Borges, op. cit.

[11] Julio Cortázar, Este texto fue publicado en Último Round (1969) y recogido en la compilación "La casilla de los Morelli", de Julio Ortega (1973). Puede consultarse un resumen en la página:
<http://www.aldeaeducativa.com/aldea/tareas2.asp?which=1213>

[12] Jorge Luis Borges: "*Todo episodio ... es de proyección ulterior*". Op. cit.

[13] Nikita: "Perdido y Encontrado; Carlos/Kepler: "Doctor en Alaska, estructuras musicales, y el juego de abalorios", ambos artículos publicados en esta revista.

[14] Carlos/Kepler; artículo citado.

[15] Percy Shelley: "A defence of poetry", 1821

[16] Puede consultarse esta página para una idea general sobre la psicología gestáltica:
<http://di.amigomed.edu.co/poesis/poesis3.Montoya.htm>



-Cicely: entre el Amor y el Surrealismo.

Clemente Salvi

"Cicely es un estado mental", "Alaska no es un Estado, es un estado mental". Estas frases, de sobra conocidas por los miles de fans en todo el mundo de la serie de culto "Northern Exposure" (o como se dio a llamar en España "Doctor en Alaska") son un eslogan esgrimido con orgullo por los habitantes de la hermosa y pacífica ciudad de Cicely, situada en el corazón de la nueva Costa Azul de Alaska.

Pero su significado real es mucho más amplio. Tienen la intención de definir nuestro querido pueblo como "algo más", como algo diferente y emocionante, como un Universo metafísico por explorar que emerge de la inmensidad de la tundra.

La máxima "Cicely es un estado mental" esconde en su interior una invitación a emprender un camino, a comenzar un viaje por lo oculto y lo desconocido, a cruzar una puerta al ámbito de lo "maravilloso".

En el transcurso de este viaje analizaremos la imagen de Cicely, siempre bajo el prisma de la esencia "Surrealista", al mismo tiempo que vamos dando respuesta a algunas de esas preguntas que todos nos hacemos cuando no encontramos ante esta magnífica serie televisiva.

Nos adentramos, pues, en mundo surreal donde Cicely figura como el paradigma del Surrealismo. No en vano es Cicely considerada como "el París del Norte" y es en París precisamente donde, a mediados siglo XX, surge esta corriente artística y del pensamiento denominada Surrealismo.

Pero antes de continuar con nuestro viaje por Cicely, es preciso definir los objetivos que persigue el Surrealismo. Esta corriente artística posee un marcado enfoque psicoanalítico y pretende superar la realidad fragmentaria (y por lo tanto falsa) que nos presenta nuestra lógica y nuestra rígida moral, para llegar a una realidad superior. Se propone rechazar todos los convencionalismos que inevitablemente limitan y empobrecen al archicivilizado hombre del S.XX, para hacer surgir esa parte del ser humano que habitualmente no se expresa: el inconsciente (definido como "lo no consciente"). Una vez dicho esto, podemos adentrarnos en el Cicely surreal.

Fue Gertrude Stein quien definió lo surreal como "la línea que se vuelve errante". Entendiendo "la línea" como lo rígido e inalterable que tiende hacia algo fluido e inconcreto representado por "lo errante", fácilmente podemos asociar esta metáfora con la evolución que el Doctor neoyorkino Joel Fleischman sufre durante su estancia de cinco años en Cicely.

¿Que finalidad tiene el pueblo de Cicely en la vida de Joel?

La comunidad de Cicely ofrece al Dr. Joel Fleischman, que como buen hombre de ciencia, presenta unas pautas de conducta excesivamente controladas por la razón (siendo esta parcial en si misma), unas puertas por las que cruzar.

Estas puertas encierran toda una serie de simbolismos, enfoques inéditos, atmósferas ambiguas, magia y misterios. El hecho que supone que Joel vaya atravesando dichas puertas (a pesar de que, en un principio, Joel se muestre reacio a verse envuelto en situaciones comprometidas o poco ortodoxas) motiva que aparezca, ya desde el comienzo de la serie, un conflicto de intereses entre el propio Joel y aspecto místico de Cicely (Joel es uno de los pocos, por no decir el único habitante, que se ve arrastrado hacia Cicely en contra de su voluntad).

El impacto de verse sumergido en esta peculiar forma de vida típicamente ciceliana, es el que provoca que Joel (y el telespectador) comience, inconscientemente y con el paso de los capítulos, a alejarse poco a poco de las preocupaciones estéticas y morales que conlleva su condición de "urbanita" poblador de un mundo terriblemente occidentalizado. Gracias a la interacción de Cicely, aparece ante nosotros un nuevo Dr. Joel Fleischman que empieza a aceptar lo que para el antes era "extraño" como algo cotidiano. Esta nueva percepción de las cosas es la que hace que Joel experimente ese sentimiento de pérdida de su New York natal ("Altered Egos 5.4"), y es también la que lo motiva a una vuelta a lo básico, a un alejamiento de todo afán profesional o éxito personal en "Up River 6.8".

En definitiva, gracias a la comunidad de Cicely, Joel alcanza los valores propios de la corriente Surrealista. Adquiere una nueva conciencia, tanto del mundo que le rodea, como de si mismo.

¿Por qué esta tan presente el sentido de dualidad en la vida cotidiana de Cicely?

Algo muy común en la serie es encontrarnos con el choque de contrarios, con el blanco y el negro, el ying y el yang. Hechos principalmente tangibles en la relación de amor-odio que tormentosamente sostienen Joel y la piloto forestal Maggie O'Connell, durante el tiempo que este pasa en la pequeña ciudad de Alaska. Pero en realidad, esta concepción dualista es falsa, no existe y tampoco tiene sentido. Es la limitada percepción que el ser humano tiene del universo la que, en cierta forma, nos obliga a percibir esta constante dicotomía, a sentir este eterno enfrentamiento entre dos partes opuestas. Es nuestra propia y precaria condición la que, al igual que en el caso de Joel, nos lleva a confrontar nuestro racionalismo con el componente "mágico" existente en Cicely. De este modo, al final de la serie, nos encontramos con un transmutado Joel que ya no aprecia esta dualidad, deja de cuestionarse tanto su relación con Maggie como con Cicely. Al final del camino Joel alcanza esa, tan ansiada por los surrealistas, equilibrio y paz espiritual. Toda esta teoría podría quedar reflejada en uno de los diálogos que Joel mantiene con Maggie durante el episodio "The Big Mushroom 6.11": (Joel dirigiéndose a Maggie) <> Cicely, al igual que ocurre con el Surrealismo, no es tanto una entidad

metafísica como un cierto estado mental en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, el bien y el mal, el hombre y la mujer, dejan de percibirse como contrarios.

¿Qué sentido tiene la difícil relación amorosa entre Joel y Maggie?

La que aparentemente es una relación basada en una alternancia de insultos y fugaces encuentros físico-amorosos ("Deseosos aunque mutuamente incompatibles"), alberga en su interior un trasfondo mucho más denso de lo que se puede apreciar a simple vista. En el marco espacio-temporal de Cicely, Maggie vendría a ser la materialización del Surrealismo hecho poesía (la propia Maggie es muy aficionada a la poesía y suele aprovechar cualquier ocasión para leer alguna, como es el caso de "All Is Vanity 2.3" p.e.). Maggie simboliza también al Amor con mayúsculas, pero no al amor con el único objetivo de satisfacer la libido en el placer exclusivamente sexual. Maggie desempeña el papel de musa y guía de Joel en su viaje por Cicely, pero enfocando su protagonismo en eso que los surrealistas llamaron "L'amour fou".

El Surrealismo define el término "Amour fou" como un amor loco, salvaje y capaz de traspasar las fronteras del mundo visible, más allá de la condición hombre-mujer, amor-odio. De esta manera, el Amor, al igual que ocurre con el sentido poético, son sentimientos puros, férreamente ligados y regidos por el aspecto espiritual de la psique humana, y por lo tanto, proporcionan al hombre esa "libertad" de la que carece la razón. Con lo cual, se puede llegar a la conclusión de que la relación amorosa entre Joel y Maggie cumple una función liberalizadora. Y es también este "Amour fou" que sienten el uno por el otro, lo que más tarde llevará a Joel a recluírse voluntariamente en la pequeña aldea pesquera llamada Manonash.

Es este profundo sentimiento espiritual lo que convence a Joel a despojarse de sus antiguos prejuicios y valores, y tomar conciencia de una nueva realidad ulterior. La intervención del amor poético que envuelve la figura de Maggie consigue que Joel alcance la libertad, no tanto física, sino más bien psíquica y espiritual. En este aspecto, encontramos al Amor como uno de los pilares sobre los que se levanta el Surrealismo.

¿Por qué se siente Joel inevitablemente atraído hacia Maggie?

Por mucho que Joel se esfuerce en hacer saber a sus semejantes su descontento y rechazo ante la situación de "preso" recluído en Cicely que está sufriendo en contra de su voluntad, es su propio subconsciente el que acepta y abraza la posibilidad de sumergirse en lo desconocido, de adentrarse en lo mágico con todas las consecuencias. (Vuelve a aparecer aquí otra lucha interior) Esa irrefrenable pasión de Joel para con Maggie vendría motivada, según Jung; por los designios del "inconsciente colectivo". Es decir, ese sentido innato que presenta la psique humana, de afinidad hacia el concepto de "Mito" y "Simbolismo". Lo que equivale a que a los ojos de Joel, Maggie simbolice a la propia Alaska, con toda su naturaleza salvaje e inexorable y ese notable grado de independencia (Alaska es famosa por ser "La última frontera"). No es casualidad que el personaje del que Joel se enamora, Maggie O'Connell, esté inspirado en cierta medida

en la aviadora Amelia Earhart. Siendo la primera mujer en realizar, sola y en su propio avión, la travesía transatlántica que une el Continente americano y el europeo. Amelia Earhart, al igual que Maggie O'Connell, dan forma al estereotipo femenino de mujer aventurera, fuerte, que rechaza cualquier tipo de represión y que retiene al mismo tiempo un elevado componente erótico. Estaríamos pues, ante un personaje con una notable relevancia Surrealista. En definitiva, el porqué de la atracción de Joel hacia Maggie no es más que un reflejo de su propia e involuntaria inclinación hacia el terreno de lo desconocido y inexplorado.

¿Qué función desempeña Ed (Leonard) en este viaje por lo místico?

Si Maggie ilumina el camino de Joel por el mundo de lo surreal basándose en su relación amor-odio, Ed lo hace poniendo de manifiesto la dicotomía médico-brujo. Para realizar esta labor digamos "didáctica", Ed se sirve de los recursos que le brindan su condición de nativo-americano, como por ejemplo es el caso del episodio "Brains, Know-How and Native Intelligence 1.2", donde Joel se enfrenta a cientos de años de tradición sanadora y curandería, personificados en la figura del hechicero Anku, tío de Ed. Resulta también valioso como ejemplo el espíritu indio de "el que espera" que aparece en "The Big Kiss 2.2", o todo ese conjunto de rituales indios por los que Joel debe pasar en "Our Tribe 3.12". Una misión parecida es la desarrollada por el maestro de chamanismo Leonard y sus poco científicas maneras de afrontar cualquier tipo de patología que se le presente. Algo que podemos observar en "Wake-Up Call 3.19". El Surrealismo, por definición, acepta la posibilidad de los "mediuns" y chamanes (Ed, Leonard), en contraposición a la medicina tradicional (Joel).

¿Reside el Surrealismo ciceliano en el carácter capitalista-exacerbado de Maurice Minifield?

Por increíble que parezca, ciertamente sí. El aspecto surrealista de la personalidad de Maurice viene definido por su visión utópica del pequeño pueblo de Cicely. Maurice persigue la halagüeña pero irrealizable meta de convertir la diminuta y apacible Cicely en una próspera y bulliciosa metrópolis en ciernes. Algo que podemos constatar en la conversación que Maurice sostiene con Joel en el capítulo "Pilot 1.1", y que a continuación reproduzco:

(Joel) <> (Maurice) <> (Joel) << No entiendo una cosa. ¿Dónde está el resto del pueblo?>>
(Maurice) <>

En resumen, Maurice alimenta el sueño surreal de una Cicely muy poco probable y que va más allá de la razón.

¿Qué simboliza la perfecta unión entre Holling y Shelly?

Por un lado tenemos a Holling Vancoeur, un antiguo trampero y cazador de más de 60 años, venido a tabernero. Y por otro lado está Shelly, una preciosa jovencita, ganadora

del concurso de belleza "Miss Paso del Noroeste" y con toda una vida repleta de emociones por delante. En teoría, tenemos todos los ingredientes necesarios para formar una pareja que no tiene nada en común excepto un futuro claramente abocado al fracaso. Pero nada más lejos de la realidad. Con la relación que mantienen Holling y Shelly, los creadores de la serie insisten y hacen posible la viabilidad del concepto, antes mencionado, de "Amour fou". Es la abultada diferencia generacional y de edad existente entre Holling y Shelly la que la convierte en algo surreal, único y anárquico al mismo tiempo. Holling y Shelly representan la espontaneidad, el amor puro y lo no razonable.

¿Por qué Joel regresa a New York?

Según el punto de vista de las corrientes vanguardistas, el viaje de Joel por Cicely solo se dará por finalizado en el momento que Joel regrese a su mundo, por lo tanto, concluye irremediamente en New York. Es en ese destino final donde Joel adquiere, por fin, una conciencia global. Esta vuelta a "La Gran Manzana" hace que Joel aune en su espíritu una fusión de lo imaginario (adquirido en Cicely), y de lo real (adquirido en el lugar donde creció y estudió medicina). Esta mezcla de impresiones da como resultado la consecución de un estado de conciencia superior. Es en su llegada a New York cuando Joel escribe, en una postal dirigida a Maggie, aquello de: "New York is a state of mind". El siente que ha alcanzado el objetivo, que ha llegado a su destino final, que tiene una nueva percepción de las cosas. Su odisea por Cicely ha finalizado. La esperanza de alcanzar este estado de conciencia supraterrrenal es el movil principal de la estética Surrealista y de la mayoría de las tendencias modernistas.

A modo de resumen, se puede decir que, gracias al maravilloso cuadro surrealista que nos ofrece Cicely, Maggie, Ed y los demás habitantes de esta mágica comunidad, un limitado hombre de ciencia como Joel, llega a encontrarse con su auténtico "yo".

Con esta última reflexión finaliza este viaje mágico por Cicely.

A continuación pasaremos a analizar la figura e influencia en Cicely de algunos de los personajes que jugaron un papel primordial en el movimiento Surrealista y demás vanguardias, y las referencias que hacia ellos se hacen en la serie televisiva "Doctor en Alaska":

- **Picasso, Pablo Ruíz** (1881-1973): pieza clave de la pintura surrealista (entre sus otros muchos estilos de lo abstracto) y gran amigo de Gertrude Stein, a la que conoció en su prolongada estancia en París y a la que más tarde retrataría en un famoso cuadro. Son varias menciones a este pintor las que se hacen en la serie, destacando la escena del episodio "Thanksgiving 4.8", donde el tabernero Holling Vancoeur pinta una calavera (ayudándose de un pincel y pintura blanca) en el cristal de una de las ventanas del bar "The Brick" del mismo modo que, años antes, Picasso pintó un toro en una lámina

vertical de cristal (muy similar a la ventana del "The Brick"), en una conocida secuencia de un documental.

- **Stein, Gertrude** (1874-1946): considerada como toda una referencia para la mayoría de los escritores vanguardistas de habla inglesa. Destacó, además de por su revolucionaria obra poética, como promotora y protectora de una gran variedad de artistas provenientes de todos los ámbitos (era conocida como "la abuela del movimiento modernista"). "Doctor en Alaska" tributa una mención casi autobiográfica a esta escritora en el episodio "Cicely 3.23", donde aparece retratada en el papel de Roslyn, fundadora de la ciudad de Cicely.

- **Jung, Carl Gustav** (1875-1961): uno de los grandes pensadores modernistas, y también uno de los filósofos preferidos del siempre metafísico locutor radiofónico Chris Stevens. Jung se ocupó durante años de analizar el componente onírico y mitológico presente en la condición humana, a la vez que nos sugería la existencia de un inconsciente colectivo (inegable protagonista de la vida de Cicely) en oposición al inconsciente personal (muy presente en la psique de Joel). El propio Jung dirá de los surrealistas que "son los últimos residuos de un alma colectiva que está desapareciendo y que, soñando, repite los eternos contenidos fundamentales del alma de la humanidad". Jung hace presencia física en Cicely, de una manera un tanto cómica, en el episodio "Aurora Borealis 1.8".

- **Kafka, Franz** (1883-1924): notable escritor (no en tanto a la dimensión de su obra, que es más bien escasa, sino en cuanto a los contenidos que presenta) judío de origen austriaco y nacido en Praga. Sus obras literarias destacan por la visión surrealista y con continuos retratos de una realidad desconcertante y fantasiosa con la que nos plantea muchos de los conflictos que ocupan al hombre contemporáneo. Se podría decir, en este sentido, que la serie "Doctor en Alaska" está plagada de una latente ambigüedad puramente Kafkiana, en la que nos cuesta, muchas veces, separar los sueños de la realidad, el mito de la ciencia. La propia reclusión de Joel en Cicely se puede describir como una clásica escena Kafkiana, dado que el sujeto (Joel en este caso) se ve arrastrado involuntariamente por un implacable mecanicismo administrativo (Estado de Alaska). Rob Morrow da vida a Kafka en el episodio "Cicely 3.23".

- **Lawrence, David Herbert** (1885-1930): gran escritor "vitalista" de origen británico. No tiene mucho que ver con las vanguardias ideológicas ni literarias, pero es preciso incluirlo por su notorio uso de la psicología freudiana y su constante apelación a los símbolos y términos descritos por Jung. D.H. Lawrence destaca por su profundización literaria en el "yo verdadero", sirviéndose del recurso sexual, no como una simple conciencia cerebral, sino como algo realmente más profundo e incluso como poesía vívida. Shelly se convierte en una ávida lectora de este autor, en el episodio "Spring Break 2.5".

Bibliografía:

- Título: "El amor loco"
- Autor: André Breton (1937)
- Editorial: Alianza, Madrid, 2000.

- Título: "La Metamorfosis"
- Autor: Franz Kafka
- Editorial: Akal editor, Madrid, 1984.

- Título: "La autobiografía de Alice B. Toklas"
- Autor: Gertrude Stein
- Editorial: Lumen, S.A. Barcelona, 2000.

- Título: "Arquetipos e inconsciente colectivo"
- Autor: Carl G. Jung
- Editorial: Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona. 1981.

- Título: "El Arte: los estilos artísticos"
- Autor: Rafael Argullol
- Editorial: Carrogio, S.A. de Ediciones.

Historia de peces



(Tres cuentos de transformación) por Urtian

(See comments by Jeff Melvoin, screenplay writer)

El mito

Uno de los grandes temas de la serie Doctor en Alaska es el madurar, crecer íntimamente. Al roce con sus problemas, los personajes cambian, se mueven interiormente, también se estancan. Capítulos como *Sangre y Barro*, *Wake up Call*, *Perdido y Encontrado*, *Quemando la casa*, *Adios a todas esas cosas*, *Shofar So Good...*, señalan este proceso interiorizado de crecimiento, de maduración.

Tema este que se relaciona con otros afines como el de sentirse encerrado y buscar la liberación, perderse y volver a ser encontrado, crear y destruir, huir y regresar, todos ellos enmarcados en la simbólica de la transformación interior. *Historia de Peces* se sitúa en este ciclo de episodios de renovación: en él se narra el mito del morir y renacer interior.

Se narra un mito, esto es, una representación que se expresa con el mismo código cifrado de los sueños, y que, al igual que estos, asimila lo racional en una ficción que tiene su propia lógica y realidad.

Los tres registros del sueño que Freud definió para estructurar el código mítico: la ruptura de toda cronología (tiempo y lugar hiperdimensionados), la ausencia de contradicción (credibilidad mantenida de lo inverosímil), y el simbolismo, nos sitúan en el espacio íntimo, anímico del que protagoniza, como actor y espectador a la vez, la representación mítica.

Para esa intimidad, para ese espacio subjetivo donde cuerpo y mente se perciben y sienten como un mismo suceso, toda experiencia es única e inmediata. Al encuentro con esa experiencia, produce imágenes, se expresa con símbolos que, para decirlo con Carl Jung, funcionan como *transformadores*, es decir, convierten la figura captada por la conciencia en una forma compleja que el sentimiento valora por encima de cualquier discusión sobre su realidad.

Es una imagen que va más allá de lo personal; se inserta en una realidad mucha más amplia y profunda que implica a diferentes culturas y épocas. Por eso, siguiendo con el pensamiento de este autor, hablamos de mito en el sentido de esta imagen que es siempre sugestiva, que impresiona y convence. El mito es entonces la representación de algo que está vivo, de algo que nos afecta directamente porque nosotros mismos lo producimos al roce con la experiencia.

En el episodio que vamos a comentar ahora, se parte de conflictos que no sólo atañen a la vida de relación, a lo personal, sino también a los conflictos que afectan a toda una cultura y a una época. En realidad, estos conflictos nos hacen adentrarnos en el misterioso tema central que aquí avanzamos: la necesidad de la

radical transformación de la actitud del protagonista en cuanto a la relación con la mujer y con su propia religión.

Como esta situación, que es de por sí compleja y ambigua, necesita de algo que sintetice los dos momentos del conflicto (por un lado el motivo y por otro su finalidad), el escritor del episodio, Jeff Melvoin, lo expresa con un mito. Pues el mito, por su condición de alusión a lo simbólico, alude a una situación conocida, personal, y también a una situación relativamente inconsciente e impersonal. La aventura, como proceso que arranca de lo conocido y tiende a un fin que está incluido en lo desconocido, se apoya en esta doble naturaleza del mito.

En este episodio, Joel es devorado por un monstruoso pez del que luego se liberará en una travesía nocturna por el fondo de un lago. Ruth Anne se sentirá encerrada en Cicely y buscará su liberación en la carretera, escapando en la Harley de Chris y encontrándose con una banda de viejos moteros (los Diablos). Y asimismo Holling por influencia de Chris, se dejará convencer para quemar sus cuadros en sacrificio por el proceso creativo en sí mismo.

Estamos hablando entonces de tres cuentos que representan, expresado así, un drama. Esta *Historia de Peces* es el mito de ese drama de transformación, proyectado en la serie de acontecimientos cruzados que surgen de la metáfora del agua en el relato de Joel, del fuego en el de Holling, y de la tierra en el de Ruth Anne.

Historias de encierros y liberaciones, cuentos de transformación, bellamente expuestos por la Cena de Pascua judía, llave que abre y cierra el episodio.

La Cena Pascual de Maggie

Al principio del capítulo, el deseo de Maggie de preparar para Joel la Cena de Pascua judía. La Pascua, la fiesta de peregrinación más importante entre los judíos, se celebra con motivo de la liberación del pueblo de Israel de la esclavitud egipcia. El Paso del Mar Rojo, supone "*la entrada a una nueva vida de libertad*" (Exodo 12 y 14)

Esta Cena Pascual del primer día de liberación se celebra en la primera luna llena de primavera, en el mes de Adar (el mes de Piscis), coincidente con el jueves santo. Se relaciona, por tanto, con la Semana Santa, en la que se celebra la liberación del pecado por la crucifixión de Cristo, y al ser resucitado, la entrada a una nueva vida en El.

En este marco bíblico donde se inscribe el inicio del episodio, se nos avisa de la naturaleza del conflicto que va a estancar de inmediato la relación entre Joel y Maggie, los protagonistas con los que arranca el relato. Pues, tal como sabemos por la conversación inicial entre ellos, Maggie tiene el deseo de compartir, con la preparación de la Cena de Pascua, su intimidad con Joel; no le mueve otro deseo que el de compartir algo tan íntimo como es su propia religión. Deseo que, sin embargo, él rechaza, arguyendo que en su familia nadie sigue esa tradición, y que no lo ve necesario:

MAGGIE: *¿No te gusta la idea?*

JOEL: *Por favor, no me malinterpretes. Estoy conmovido, pero no lo veo necesario. Es como si yo quisiera dar una fiesta de Semana Santa en tu honor.*

MAGGIE: *¿Qué tiene eso de malo? No lo entiendo. Sólo quiero que mantengas viva tu cultura.*

JOEL: *Me parece un bonito gesto, pero no es preciso que te tomes tantas molestias. ¿Lo dejamos como está?*

Maggie quiere que Joel mantenga viva su cultura, que se acerque de nuevo a ella, a su propia tradición religiosa, a sus raíces: en su familia, como él dice, nadie sigue la costumbre de la Cena de Pascua, algo fundamental en la tradición judía.

Por otro lado, ve con desagrado que Maggie, como mujer no judía, quiera participar de su cultura. Interpreta este interés como que ella se inmiscuye en asuntos que no le conciernen, como repetirá luego él varias veces. Aunque Maggie, al interesarse por su religión, es decir, al querer compartir su intimidad, tenga como único propósito seguir avanzando en la relación sentimental que mantiene con él, Joel se resiste, prefiere "dejar las cosas como están".

Nos encontramos aquí con un conflicto que, por un lado, tendrá un aspecto religioso y cultural concretado en el abandono de los valores tradicionales de la religión judía, de las raíces culturales del protagonista, y por otro, se referirá a su relación personal con Maggie. En el primer caso se alude a la importancia de la tradición, de gran valor para la continuidad de la cultura, pero también al hecho del estancamiento espiritual de Joel, una actitud que amenaza con la paralización de las ideas que entrafia, y, por tanto, un retroceso de su cultura. Retroceso, porque detrás de ella ya no hay ningún dinamismo de las ideas religiosas, del sentimiento místico.

En ambos casos, se hace necesario un nuevo empuje, un mayor dinamismo, tanto en la actitud pasiva y conformista que mantiene Joel en su relación con Maggie, como también, en lo colectivo, pérdida de fe en la tradición, que, sin embargo, no le impide negar la participación de Maggie como mujer en la práctica religiosa. Como consecuencia de ello, pérdida de contacto consigo mismo, con las capas profundas de sí mismo; paralización de su desarrollo individual y de su fe.

Con ello vemos que la obcecación de Joel, el encerrarse en su prejuicio, exige, no sólo en el espacio de sus ideas o su tradición religiosa, sino también en su subjetividad, correlato simbólico dentro del episodio.

Peces y panes

Así lo avanza la siguiente escena en la que Chris entra en la tienda de Ruth Anne para comprar arenques y galletas de trigo integral. Alusión simbólica a los peces y los panes bíblicos, cuyo sentido nos introduce en la posterior secuencia de la pesca en el lago East Loon, al estar señalando el tema del agua, elemento que alude a lo indeterminado, como escenario propicio para llevarnos a la realidad inconsciente donde todo cambia continuamente, se transforma. Transformación sugerida también en el proceso cíclico del trigo rebrotando en primavera después de la muerte del grano.

Como habitantes del agua, los peces son formas primarias, un estrato profundo del organismo vivo, anímico. Los peces son además, junto con el pan, alimento eucarístico, y en muchos sueños aparecen con referencia a la vitalidad, al dinamismo de la vida interior. Y también, según el texto bíblico, el pez representado como animal imponente que devora al profeta Jonás y lo vomita luego, señalando, según la interpretación cristiana, al Cristo sepultado y después resucitado.

Y asimismo el pan, como sugeríamos antes, resultado del camino que recorre el grano de trigo hundido en el surco de la tierra, pasando por los cuidados, el trabajo, el arte del hombre. Manifestación de la transformación del grano de trigo que muere y renace.

Devenir

De pesca en el lago East Loon, Joel, Ed y Chris, éste dirá, citando a Henry David Thoreau: *"El tiempo no es más que un río donde voy a pescar"*.

El tiempo, según esto, deviene como el agua. Thoreau pensó el tiempo como Heráclito pensó el ser: como el fluir de un río, donde el agua no es nunca la misma, como nosotros tampoco somos los mismos de ayer ni los de mañana. Todo es distinto, todo cambia, aunque parezca que sigue igual. El tiempo y el agua tienen aquí este sentido de devenir, devenir del ser, de la conciencia; el río como acontecer psíquico que constantemente fluye.

La cita de Thoreau (autor cuya obra gira en torno a la naturaleza y la libertad), nos informa entonces de la experiencia del tiempo en el sentido de una naturaleza acuática que continuamente deviene. El lago East Loon como devenir de la conciencia en lo desconocido: espacio inconsciente que deviene sin tiempo. En la simbólica hermética esta idea se relaciona con el factor dinámico: del agua emana, igual que del fuego, la "hélice de la vida".

El agua es, tal como nos sugiere el texto, el equivalente simbólico del devenir, de un tiempo que, al devenir, es y no es. Una realidad que no deja de transformarse, dinámica, cambiante, opuesta a esa otra realidad deseada por Joel donde las cosas es mejor "dejarlas como están". Opuesta a esa idea que también se desprende de su relación con Maggie, al impedir el avance en su relación sentimental, y asimismo, como hemos dicho antes, en la relación con su propia cultura.

East Loon Lake

En este intento de dar forma a la realidad anímica del protagonista, tenemos que insistir en la referencia del agua como lo inconsciente, y añadir, como viene a decir Jung a lo largo de toda su obra, que el agua tiene también un aspecto materno que coincide con la naturaleza de lo inconsciente, en tanto este pueda ser entendido como madre (matriz) de la conciencia.

A Joel, como hemos visto, le resulta bastante incómodo que Maggie quiera prepararle la Cena de Pascua, pero creemos que aún más importante que esto es el *no saber por qué* le resulta tan molesto, que no sepa el motivo de su rechazo a Maggie, esa *razón* que le es inconsciente. Razón que poco a poco irá tomando forma de una *mala* conciencia con respecto a su actitud con Maggie.

Y asimismo porque estamos diciendo que para Joel no está claro que ella quiera participar de su religión, que no conoce el por qué de su resistencia a la participación de Maggie en su intimidad, las aguas del lago deben ser, no sólo profundas, sino también turbias. Joel deberá *comprender*, en toda su profundidad, ser enteramente consciente de este prejuicio; enfrentarse con lo que no entiende, lo que permanece en la oscuridad. Estamos hablando entonces de que el protagonista tiene que entrar en contacto, *profundizar* en el agua, lo inconsciente.

Lo que mejor expresa la situación del hombre dentro del mundo indeterminado del agua, el alma de todo lo que vive, lo inconsciente, es, para Jung, la de "perdido en sí mismo". Este sí-mismo que, tal como sigue diciendo este autor, "es el mundo; o un mundo, si una conciencia pudiera verlo. Por eso hay que saber quién es uno". Y por eso Joel, para que su conflicto tenga una solución, debe volver a entrar en conexión con su naturaleza interna, con ese espacio donde pasado, presente y futuro, el tiempo tal como lo pensaba Thoreau, devienen simultáneamente.

El agua es el principio materno donde evoluciona la semilla en el nacimiento. El lago en el valle, lo inconsciente que está en cierta manera dentro de la conciencia. En este contexto, entendemos el lago como ese "otro lado" que permanece oculto bajo la superficie de lo conocido.

Joel, aun sin quererlo, se acercará a su propia naturaleza desconocida, es decir, a ese lago turbio y profundo en el que habita el pez. Aquí nos encontramos con el símbolo nuclear de este episodio, porque si entendemos que el yo es el sujeto de la conciencia, así el alma toda, incluida la que se desconoce representada por el mundo acuático, inconsciente, tendrá como sujeto el sí-mismo, según el concepto de Jung. Este sí-mismo es lo que va a ser representado por el pez.

Cuando pescando en el lago East Loon, Joel vuelva a decir: *"Estoy en la gloria. Nada de peleas y tensiones. Sin mujeres. No entiendo por qué las mujeres se meten donde no las llaman. Con lo sencillo que es dejar las cosas como están"*, en ese mismo momento, como respuesta a sus palabras, un pez enorme morderá el pequeño anzuelo de su caña, surgiendo el *enfrentamiento*, la singular lucha con el animal.

Ruth Anne se marcha en la moto de Chris

El acontecimiento del pez va a provocar un gran revuelo en Cicely. Todo el mundo acudirá al lago donde Joel sigue sujeto al pez, y también a la tienda de Ruth Anne en busca de cámaras de fotos, carretes, etc. Pero lo harán de tal manera que Ruth Anne se empiece a sentir incómoda, violentada en su intimidad, pues eso le va a parecer a ella la avalancha del pueblo en su tienda: casi un allanamiento de morada. Sin respeto por su negocio, su intimidad, por todo eso que Chris dirá más adelante: *"Existen garantías establecidas con respecto a la libertad personal, el derecho de cada ciudadano a proteger su intimidad, su hogar, su negocio y sus pertenencias"*.

Harta de la situación que se acaba de crear, cerrará la tienda y se marchará en la moto de Chris, movida por la necesidad de proteger su intimidad y recuperar su libertad. Más tarde dirá que "se sentía encerrada en Cicely", lo que decidirá de improviso su salida del pueblo, una fuga al encuentro con la libertad perdida. Una aventura que contiene entonces los dos elementos que determinarán el relato de Joel: el sentimiento de encierro y la necesidad, manifiesta o no, de liberación. La carretera será el escenario donde Ruth Anne emprenderá su aventura, la necesidad de movimiento, de ser nuevamente valorada como persona antes que como simple empleada pública.

Holling, artista

En el tercer relato, Holling pinta con su hija en brazos una marina al amanecer, lo que nos sitúa de nuevo en el tema del agua y de la renovación (el hijo, el amanecer). Lo hace sobre cuadrículas y números, pero improvisa a veces. Esta nueva actividad le hace sentirse muy ilusionado, sobre todo cuando pinta paisajes naturales: *"Los paisajes del exterior me inspiran de un modo especial"*, le dice a Shelly, quien describe el cuadro como *"una realidad virtual"* y le que le anima a seguir pintando: *"Supera con creces tu cuadro de la Última Cena"*.

Sin embargo, su actividad artística se ve interrumpida cuando Maurice se ríe del cuadro que acaba de terminar y que iba a colgar satisfecho en el Brick. La falta de valoración de sus cuadros le desilusionará y le llevará a dejar de pintar: el conflicto de Holling arranca con esta crítica sin apreciación del esfuerzo, de la ilusión del autor.

La desvalorización de su actividad artística, tendrá como réplica las palabras de Chris cuando Holling vaya a la emisora a devolverle su material de pintura:

CHRIS: *"Estás confundiendo el producto con el proceso. A la hora de evaluar, muchas personas se refieren al producto al margen de que les guste o desagrade. Eso no es arte, es el resultado del arte. El arte, según el grado en que podamos valorarlo, y no sé si podemos, es un proceso (...) Como dijo Picasso: "El puro acto plástico es secundario. Lo que en realidad cuenta es el drama que acompaña a ese acto. El momento exacto en que el universo se desmorona y encuentra su destrucción"*.

HOLLING: *Bueno, me animaría que la gente apreciara mis esfuerzos.*

CHRIS: *Por supuesto. Y precisamente, conviene que los dediques al proceso de pintar en vez de centrarte en el resultado.*

Se introduce así el tema que se va a trazar en el relato de Holling, la disyuntiva entre el resultado del arte y el proceso artístico en sí; la oposición entre el tener y el hacer.

Por otro lado, no hay que pasar por alto las palabras de Shelly referidas al arte como una realidad que es *virtual*; es decir, una realidad que está latente, encerrada en el objeto como fin o posibilidad. Porque esto nos lleva a considerar también el arte como esa otra realidad cuyo objeto ya está contenido en ella antes de ser expresado, y, por tanto, virtual.

El Arte entonces como resultado, representación acabada, imagen plástica que se fija en el tiempo, que se transmite en el tiempo, imagen conocida, y el arte asimismo como proceso creador y destructor indiferente al resultado; lo desconocido como proceso dramático al destruir y renovarse sin cesar. Y también el arte como realidad contenida en el objeto, virtual.

Naturaleza compleja del arte que nos lleva de nuevo al mito. Pues el mito es, lo decíamos más arriba, una forma que incluye tanto lo visible, lo conocido, como lo invisible, lo virtual, lo que aún no se conoce.

Así, el mito del pez, de ese monstruoso pez surgido de las aguas turbias del lago para morder el anzuelo de Joel, se nos aparece con este doble sentido tal como es anunciado por Chris.

Guni

Chris, desde la emisora:

"Sí, amantes del folklore, Cicely tiene su versión del monstruo del Lago Ness. Esta tarde, sobre la 1,30, el doctor Joel Fleischmann lo enganchó, y la lucha sigue al rojo vivo en el lago East Loon. Para los que ignoren la leyenda, Guni, a quien se ha referido durante siglos como un imponente monstruo marino, ha figurado en totems y toda clase de artes representativas. Sus primeras apariciones reales fueron en 1931 y actualmente emerge con regularidad cada 15 años. Los científicos especulan que se trata de una especie desconocida de esturión que fue atrapado hace siglos en un glaciar. Toda tentativa de fotografiar este mítico ejemplar acuático ha sido en vano debido a la profundidad de las turbias aguas del lago. Aunque un equipo de biólogos marinos de la Universidad de Washington, afirman haber detectado extrañas ondas de alta frecuencia en 1973".

Guni en el arte, la representación, y en la realidad. Sabemos que en las catacumbas romanas el pez se representaba como símbolo de la eucaristía, así como en las representaciones de la Última Cena aparecía junto con el pan y el vino. También que desde la Antigüedad, se concibió y representó el pez como leviatán, como monstruo marino, y que, como nos dice Jung, "se relaciona con la antigua costumbre judía de la comida pascual".

En este episodio, el pez sigue en el fondo del lago, en la oscuridad; dicho en su contexto simbólico: en el regazo femenino, lo inconsciente, donde actúa el sí-mismo: el pez. En este sentido, la madre naturaleza en el fondo del alma de Joel, de su alma femenina que, como se verá luego, debe fecundarse por él mismo. Por eso seguir el texto de Joel es acompañarle en la singular aventura de una pesca (espiritual) en la que el pescador es también el cebo.

Cuando llega la noche, el pez tira del protagonista, obligándole a meterse en una barca para seguirle el rastro hacia el interior del lago. Antes de ser arrastrado, llamará asustado a su compañero Walt pidiendo ayuda, pero éste se ha quedado dormido.

Last Call Bar

Al mismo tiempo que Joel es arrastrado al interior del lago mientras llama desesperadamente a Walt por última vez, Ruth Anne se detiene en un bar de carretera, cuyo nombre alude a esta situación: "Last Call Bar".

Allí pide algo de comer y encuentra una banda de viejos moteros, que, como en su caso, han dejado temporalmente sus ocupaciones y se han lanzado a la carretera. Dicen llamarse los Diablos, "el terror de la Tundra", y que, por sus primeras palabras de conversación con Ruth Anne, parecen situarse al margen de la ley (según dicen, recorren libremente la Tundra, sin que la policía se atreva a detenerlos).

El carácter amenazador que al principio demuestran, enseguida vemos que se trata de algo sólo aparente: la escena nos presenta a Turk (el jefe de la banda) como un tipo duro al estilo de Brando en *Salvaje*, que, sin embargo, cuando se encara con Ruth Anne para preguntarle si es suya la Harley que está fuera, dice que la ha retirado porque "obstaculizaba la rampa para minusválidos". El elemento dramático de la presencia de los Diablos en la aventura de Ruth Anne, quedará sometida así, desde el principio, a la comedia (parodia de la película protagonizada por Brando), y a la función del texto como cuento que, por encima de eso, nos sitúa en el registro de lo que va a presidir el relato: el espíritu de rebeldía.

Cuando los Diablos le preguntan adónde se dirige, Ruth Anne les contesta que va "sin rumbo". Luego se inicia una relación con ella, y estos le invitan a ir en su compañía: "Vamos a volar a toda pastilla, sin parar". Ruth Anne decide acompañarles.

Encontramos un paralelismo en este punto con el relato de Joel, porque así como Joel está próximo a sumergirse en lo inconsciente (el agua) al encuentro consigo mismo (el pez), también Ruth Anne se adentrará en el centro de su aventura por la Tundra, al encuentro con el motivo que la ha llevado hasta ese punto último, fronterizo, de la carretera: los Diablos, moteros aventureros que aún mantienen vivo el espíritu de la contracultura norteamericana nacida de la rebeldía.

El pez, el lago, la barca, la luna

Ruth Anne no sigue ningún rumbo, como Joel en el lago, que no sabe adónde le arrastra el pez ni cuándo ni cómo terminará su extraña pesca. Misteriosa escena nocturna que precede la secuencia central del episodio

con el devoramiento del pez: sobre las turbias aguas del lago, ahora un rayo de luna alumbra la solitaria figura de Joel en la barca, como si tendiera un camino.

Es la primera luna llena de la primavera, y su presencia vuelve a hablarnos de lo que aparece y desaparece en una nueva forma (las fases lunares). En diferentes culturas, la luna, receptora pasiva de la luz del sol, se le confiere el significado del lado nocturno del mundo, el "más allá", el "otro lado" de la conciencia, la muerte en el sentido de lo que ya no es o todavía no es. En Israel, por la semejanza del ciclo de la menstruación con el cambio de fases lunares, conciben la luna como concepto de fertilidad, pero también, por su forma cambiante, con el renacer, la regeneración.

Astrológicamente, la luna tiene la propiedad de regir, en el hombre, la personalidad profunda femenina, el Anima. Encontramos la misma idea en los incas, quienes junto al Inti, el Sol, situaban a la Mama Quilla, la Madre Luna, que asumía la protección de todo lo referente al universo femenino. En este sentido, Esther Harding en *"Los Misterios de la Mujer"* inscribe el símbolo lunar dentro del proceso de la educación emocional del hombre.

En este breve recorrido por los elementos que configuran esta escena, encontramos también una relación directa entre la luna y la barca donde Joel naufraga ahora solitario e indefenso por el lago. Pues la barca es a menudo interpretada como cuerpo materno. Así otra vez Jung: "El arca (cesto, cajón, tonel, barca, etc.) es un símbolo del cuerpo materno, al igual que el mar en el que el sol se hunde para renacer". En los rituales funerarios antiguos, se usaban tumbas (dólmenes) con diferentes formas (carros, urnas, ánforas, barcas), que representaban metafóricamente el útero de la diosa tierra; es decir, el principio femenino.

Pensamos entonces que la femineidad simbólica que constantemente (junto con las figuras del agua y del pez), se deduce de este campo de conceptos, nos sitúa en la idea de la *madre* como idea transformación, de muerte en el sentido de que algo debe ser destruido para que tenga la posibilidad de renovarse. Por todo ello diré que el inconsciente de Joel está en este episodio expresado por la cuaternidad femenina: pez, lago, barca, luna. Es decir, la escena nos sugiere la idea del lago como una totalidad, un círculo en el que Joel está inserto en su centro como en un mandala.

Pero decir que la simbolización en forma de pez caracteriza al sí mismo de Joel en este estado de contenido inconsciente, nos hace ver que todavía falta por aclarar el por qué de la soledad del protagonista y su absoluta ignorancia con respecto a la razón de su extraña situación en el lago. Sigue allí solo, en medio de ninguna parte, consciente del deber de pescar la enorme pieza que habita en el fondo del lago, como si fuera algo que, sin saber por qué, tiene que hacer, o algo que tiene que saber.

Pero ninguna esperanza habría para Joel de pescar a ese fabuloso animal, de captar eso que se resiste a ser comprendido, sin contar con la ayuda de alguien que pueda sacar a la luz el conflicto que arrastra desde el principio de su conversación con Maggie, y del que aún no es enteramente consciente.

Rabbi Shulman

Empezando a hartarse de su absurda situación en el lago, sin ganas ya de continuar la pesca, Joel le dirá al pez: *"Te propongo un pacto, amigo. Si me llevas a casa, prometo cortar el sedal en cuanto lleguemos"*.

Como nueva respuesta simbólica, de lo profundo del lago emerge Rabbi Schulman. Enseguida veremos, por la conversación que mantiene con Joel, que la presencia del rabino (maestro, guía espiritual, intérprete de las Sagradas Escrituras) compensará la soledad del protagonista con el sentido de aclarar lo que Joel aún sigue sin entender, ese conflicto que por otra parte todavía no ha comunicado a nadie. Era necesario que el rabino apareciera, pues gracias a su intervención se irá clarificando, mientras conversan, la situación de ambos.

Entre las dos historias, la de Joel y la que el rabino empieza a contar, hay un paralelismo claro en cuanto al conflicto que éste expone en su doble vertiente personal y religiosa. Por eso creemos que éste se presenta como exteriorización del problema de Joel, tal como puede verse en su primera conversación:

JOEL: *"¿A qué ha venido, rabino?"*

RABBI: *¿Recuerdas al Cantor Landsman? ... Tuvo un infarto y decidió retirarse e irse a vivir a Phoenix... Me presionaba el comité de selección para que encontrara una Cantora. No es que tuviera inconveniente, aunque tardé en hacerme a la idea. Era toda una novedad. Al final contratamos a la candidata: Emily Greenblatt. Aún no hemos podido congeniar. Emily me acusa de poner trabas respecto a su contratación y está resentida. De repente, el comité litúrgico, a instancias de Emily, reclama cultos sin discriminaciones. ¿No lo sabías? Está levantando polémica. Ya no es correcto referirse al Señor con el género masculino ..."*

Así como para Joel Maggie va a ser el motivo de su periplo, Emily lo será para el rabino. Se trata aquí del conflicto que supone el que una mujer intervenga en la práctica religiosa judía; la intervención de la mujer en la tradición hebrea, su participación, su evolución, su enriquecimiento. Lo femenino entonces como tema personal en ambos personajes, y como tema colectivo en relación con la cultura a la que estos pertenecen. Este paralelismo se centra también en la respuesta que los dos dan con respecto a su cultura:

RABBI: *"Todo se revoluciona, y me pregunto si puedo aceptarlo. Reflexiono y llego a la decisión de que sí, pero no estoy seguro. Por lo visto era demasiado tarde porque hace dos semanas, el comité me citó y me comunicó que iba a ser un Rabino Emérito."*

JOEL: *O sea, que pretenden jubilarle.*

RABBI: *Según ellos, buscan a alguien más dinámico para dirigir la comunidad. Dinamismo Joel. Cuando estudiaba en la escuela rabínica, no se exigía eso.*

Se exige, por tanto, dinamismo. Idea que antes avanzábamos como el motivo que le ha llevado a Joel a esa situación en el lago con el pez: su inercia a la comodidad, al estancamiento de su fe y de la relación con Maggie, su deseo de "dejar las cosas como están".

Luego, JOEL: *"Aún no me ha dicho a qué ha venido"*

RABBI: *"A buscar orientación. En el nombre de El, o de Ella (...)"*

JOEL: *¿En el lago East Loon? ¡Rabino! ¡Está en Alaska!*

RABBI: *"Adonde te lleva la búsqueda".*

Pues eso va a ser el periplo de Joel en compañía del "padre espiritual", un buscar la solución a su problema. Y es que este problema sigue sin solución, sigue inconsciente, sin aclararse:

JOEL: *"¿Qué había en el fondo del lago?"*

RABBI: *"Oscuridad. Es oscuro y profundo".*

El pez monstruo: dios o diosa

Como expresión de esta desorientación en la que los protagonistas se encuentran, alejamiento de una base sólida en la que apoyarse, preguntará Joel:

JOEL: *"¿Cuándo vio tierra por última vez, rabino?"*

RABBI: *"Ya hace tiempo".*

Es entonces cuando Joel hace intención de romper el sedal para volver a tierra, pero el rabino le detiene:

RABBI: *"No te precipites. Me parece una idea poco prudente. No debes romper el vínculo con lo que hay ahí abajo. Seguro que se trata de algo imponente".*

Joel no entiende en qué sentido puede ser "imponente" el pez que tiene agarrado al sedal, y el rabino le dice con sigilo:

RABBI: *"El o Ella, cuyo nombre no debe ser pronunciado"*.

Luego Joel, hablando todavía en voz baja, dirá: *"¿Se refiere a Dios? ¿Cree que se trata de algún poder divino?"*, recibiendo como respuesta el elocuente silencio del rabino.

Palabras dichas en voz baja. Pues se está hablando de algo que impone respeto; y como todo lo que se respeta, sentido como algo muy valioso e importante, como algo sagrado. Y lo que están diciendo es que el pez que Joel tiene enganchado en el anzuelo es el mismo Dios (un dios hermafrodita, sin discriminación de sexo). Y se habla de Dios así, en un susurro lleno de temor y de respeto, porque en definitiva están señalando la proximidad de Dios mismo, lo más elevado, pescado como un simple pez, *abajo* en lo profundo del lago: el monstruo del lago, entonces, como doble del dios situado *arriba*.

En este contexto, el rabino dirá luego que *"el pez es una imagen trascendente en los cánones judeocristianos. Jonás, el milagro de los panes y los peces. Incluso antes de otros símbolos cristianos, incluso antes de la cruz, fue el pez"*.

Después de un silencio, Joel le informará al rabino de su relación con Maggie, y de la cena que ella quería hacer en su honor. Es entonces, al decir Joel que le resulta bastante incómodo que ella lo quiera hacer, que, aunque no sepa por qué, le resulta incómodo, cuando dejan de avanzar. Un momento después, el pez atacará la barca y Joel y el rabino caerán al agua donde serán devorados.

Arte, drama, creación, destrucción

Coincidiendo con el momento en que Joel y el rabino son engullidos en el vientre del pez, Holling y Chris descienden al horno del Brick para quemar los cuadros de Holling.

CHRIS: *"Debemos liberar al arte de los artistas. Ahora ya no te pertenecen. Dejaron de ser tuyas en cuanto las terminaste. Los americanos nativos fabrican pequeñas figuras de barro. Dedicar días enteros a cubrir las figuritas con arena coloreada, y al finalizar esa labor, las destruyen, y los trozos se los lleva el viento. ¿Sabes por qué? Porque saben lo que es importante"*. Luego, cuando Holling parece dudar, Chris le dice: *"Se acaba tu odisea, amigo"*.

Cuando Holling lanza con desgana uno de sus cuadros a las llamas, vuelve a decir Chris: *"Cómo te sientes? Nota cómo la catarsis deja de apoderarse de ti. ¡Eres hombre libre! ¡Has experimentado tu primer despertar!"*

Su despertar, o su resurgimiento como artista, pues de lo que Chris intenta convencer a Holling, es de que se dé a sí mismo junto con el cuadro que echa al fuego. Que con ese dar, entregue su propia voluntad, y en este sentido renazca. Como sólo se puede dar lo que uno ya tiene, Chris quiere que Holling sacrifique la parte de sí mismo que se ha identificado con el cuadro. El proceso artístico por encima del acto plástico.

Secuencias enlazadas la del devoramiento de Joel por el monstruo mítico y la destrucción por el fuego del arte de Holling (agua y fuego como elementos destructores y renovadores). Lo que nos hace pensar, con Karl Joël ("*Seele und Welt*"), que "toda vida es destrucción del equilibrio y afán de volver al equilibrio. La religión y el arte nos ofrecen la posibilidad de ese retorno".

Las palabras de Chris dichas en la emisora cuando es visitado por primera vez por Holling, nos dan el sentido de la quema de los cuadros, pues, lo recordamos otra vez, *"el puro acto plástico es secundario. Lo que en realidad cuenta es el drama que acompaña a ese acto. El momento exacto en que el universo se desmorona y encuentra su destrucción"*.

El arte entonces, tal como se está planteando en este episodio, es un proceso que devela la realidad de una constante construcción y destrucción, el principio destructor-constructor que defendía Heráclito (y que luego retomará Nietzsche), expresión del poder cósmico que juega formando y aniquilando (muriendo y renaciendo): "Construcción y destrucción -dirá el filósofo griego-, destrucción y construcción, esa es la norma

que engloba todas las esferas de la vida natural, tanto las más pequeñas como las más grandes. Pues también el propio cosmos, así como ha salido del fuego primordial, así debe regresar a él".

En este sentido, Chris entiende el arte como una actividad metafísica, porque descubre su sentido tanto en el construir como en el destruir, tanto en el bien como en el mal; el artista crea mundos y se olvida de ellos entregando con esta acción el sufrimiento y el propio condicionamiento. Un artista que siente de esta manera el proceso creativo, ve el arte necesariamente como un proceso de destrucción y creación, de encierro y liberación constantes, el amor por el proceso artístico en sí mismo, un querer vivir libre, sin buscar justificación, ni rechazo, ni utilidad alguna.

En este contexto, el arte se enlaza con el juego y la manera de jugar que tiene el niño. Tema, el del arte, como juego del niño, que se enlazará con el regreso a la infancia de Joel, al descubrir éste en el vientre del pez objetos olvidados de su niñez, como veremos enseguida. Pues el arte así entendido no obedece a motivaciones ajenas a él mismo, ni tampoco a motivo alguno de utilidad. No hay utilidad, sino la aceptación total, integral del mundo, la afirmación y participación en su juego: el "santo decir sí" al que Nietzsche se refería en Zaratustra.

Así, la expresión estética es al mismo tiempo la expresión del juego de un mundo que continuamente está en proceso de transformación. La acción lúdica concibe la existencia como una expresión artística, como obra de arte que no deja de crearse y destruirse a sí misma constantemente.

En las tripas del pez

En el devoramiento mítico de Joel por el pez encontramos el tema, explicado por el psicoanálisis, del regreso psicológico del protagonista al seno materno, es decir, a su infancia. Pues al mismo tiempo que sabemos que el pez, no sólo metaforiza el sí mismo del protagonista en lo profundo de su inconsciente, sino que también hace alusión a la feminidad y a la *madre*, así Joel, situado en compañía de su rabino en las tripas del pez, revela el hecho singular de su vuelta al vientre materno, y como consecuencia, la vuelta de éste a su niñez. Devoramiento que significa el regreso al seno materno para volver a nacer transformado. Muerte, en el sentido de una asimilación de lo inconsciente como pasado y futuro, desapareciendo y volviendo a surgir (destruyendo y creando) en un constante juego sin final.

Con ello, el episodio no sólo está señalando el trayecto interior de Joel en compañía de su rabino, sino al mismo tiempo la de su propia cultura, como al principio decía al hablar de la Cena de Pascua: los judíos son redimidos, liberados de su esclavitud en Egipto, lo mismo que Jonás luchará desde el vientre de la ballena que lo ha devorado, y Joel junto con su rabino vivirá la experiencia de redimirse en la travesía nocturna por las entrañas del pez.

Así, Joel y el rabino encuentran en el interior del pez, oscuridad, mal olor, calor. No tardan en hacer luz en esa oscuridad al encontrar una lámpara que enseguida alumbrará algunos objetos que estaban ocultos en el vientre del animal, todas ellos pertenecientes al pasado, a la infancia: Joel encuentra un bate de béisbol y el primer ejemplar de la revista Spiderman (al encontrarla dice: "*Sabía que no la había tirado*", como si se estuviera refiriendo a su propia casa). El rabino ve una llave de patines ("*No había visto una como esta en cincuenta años*") y la *mishná* (libro de enseñanza) de su padre. Por tanto, todas estas cosas de la niñez, juegos de su pasado personal, y también de su pasado familiar, como correlato del lugar donde se encuentran: su inconsciente personal y colectivo.

El proceso de interiorización reemplaza a la madre por el pez, por el agua, por la barca, por la luna. Se reanima la vida infantil, vinculada a la historia familiar (colectiva). Hay entonces una posibilidad de volver a nacer, es decir, de volver a ver los problemas bajo una nueva luz.

Cuando poco después se dan cuenta de que están cautivos en las entrañas del pez, y de que, por tanto, corren el peligro de ser triturados, deciden buscar una salida, una vía de escape. El rabino recuerda la historia de Pinocho (historia de transformación de un muñeco en niño) y habla de hacer fuego para que el pez los expulse, pero Joel propone salir por donde el pez evacúa, es decir, por vía colo-rectal.

La historia de Jonás

Luego dirá Rabbi: *"Creo que se repite la historia de Jonás. Es la clave de este periplo. Párate a pensarlo. ¿Por qué Jonás fue engullido por la ballena en primer lugar? Yahvé le mandó ir a Nínive a reprocharle su iniquidad. Sin embargo, Jonás cambió de rumbo y se fue a Tarsis. Yahvé se enfureció y castigó a Jonás. ¿Qué lección se saca de todo esto? La responsabilidad. Jonás debió enfrentarse a su responsabilidad."*

La responsabilidad como un acto en el que nos damos a otra persona, voluntariamente, sin condicionamientos ajenos a nuestro propio querer. No una obligación o un deber impuesto desde fuera (como decíamos antes del arte y del juego), sino mi respuesta a las necesidades afectivas de otra persona. Hablar de la parte femenina inconsciente de Joel, es estar señalando esto mismo, su responsabilidad de la relación sentimental que le une a Maggie y que, como tal relación, exige dedicación, atención, confianza, entrega de su interés personal. Así Joel, como responsable de su relación afectiva con Maggie, deberá saber sin decide afrontar o no su responsabilidad.

Poco después, llegan a la entrada del Metro, y se sientan en uno de los vagones del tren, pero este se encuentra detenido.

Conversación de Ruth Anne con los Diablos

Un rayo de luna se extiende sobre el camino por donde Ruth Anne viaja con los Diablos, en busca de los Rattlers, otra banda de viejos moteros. Van al punto de encuentro en la carretera, pero estos no aparecen por el ingreso en el hospital del jefe de la banda, Sonny, al que le tienen que extirpar parte del colo-rectal. Después de dudarle un momento, sintiéndose un tanto inseguros por este contratiempo, deciden al final seguir solos tal como lo habían decidido. Más tarde, interrumpirán su aventura para detenerse en un establecimiento.

Ruth Anne había confesado antes haberse sentido "encerrada en Cicely": *"En el camino hacia aquí, me di cuenta de que he pasado media vida encerrada en Cicely"*, añadiendo luego: *"Cuando me mudé de Portland a Cicely, buscaba grandes aventuras, pero ahora ya no"*.

Sin embargo, hablará de Hunter Thompson y la rebelión de los motoristas. Esta referencia a Thompson, figura importante de la contracultura norteamericana, nos recuerda su viaje alucinado a Las Vegas a finales de los años 60, emprendido para cubrir la noticia de una carrera de motos, y transformado en su libro *"Miedo y asco en Las Vegas"*. En este contexto, dirá Ruth Anne que la rebelión de los motoristas *"fue iniciada por soldados insatisfechos que se negaron a participar en la falsa prosperidad de los años 40. Una reacción, una revuelta"*. A lo que ellos responden: *"¿Pero qué sentido tiene ahora? ¿De qué sirve la honradez en una sociedad donde los abogados llevan pendientes y las modelos tatuajes?"*

Luego, aunque confiesan sentirse satisfechos con sus vidas actuales, decidirán continuar su viaje un año más. Es decir, intentarán, a pesar de todo, mantener vivo el espíritu de esta insatisfacción, de esta rebeldía. Deseo que nos devuelve al relato de Joel, en cuanto a la necesidad de que éste mantenga también viva su cultura. Y es que el deseo de los Diablos, reafirmandose con la presencia de Ruth Anne en la aventura, es también el de hacer de su viaje por las carreteras de la Tundra un símbolo vivo contra el conformismo de la sociedad a favor del espíritu de rebeldía y libertad. Es decir, contra la idea de "dejar las cosas como están", la intención inicial de Joel en el arranque del episodio.

Salida por las tripas del pez: el Metro

Se sigue escuchando de fondo los ruidos del cuerpo del pez, su respiración, sus latidos, los ecos del goteo del agua. Joel y el rabino charlan sentados en el vagón detenido.

Se encuentran en el Metro, espacio subterráneo donde esperan la liberación. Porque el trayecto debe finalizar con esta evasión subterránea (la tierra como elemento que produce la turbiedad del agua del lago). El agua, la tierra, elementos psíquicos arcaicos, cuya conjunción sintetiza la vida, pues "la vida -en palabras de Jung- fluye de fuentes que son a la vez claras y turbias... Toda renovación de la vida pasa a través de lo turbio y avanza hacia la claridad... El proceso de desarrollo tiene necesidad tanto de la clarificación como del enturbiamiento".

En esa situación, el rabino recordará el texto bíblico en el que se dice que "*Jonás estuvo en el vientre de la ballena tres días*". En palabras de Cristo (Mateo, 12, 40): "Como estuvo Jonás en el vientre de la ballena tres días y tres noches, así estará el Hijo del Hombre tres días y tres noches en el seno de la tierra".

Nueva alusión al mito que aquí estamos considerando, el del morir y renacer. Para decirlo nuevamente con Jung: "El muerto es encerrado en la madre a fin de renacer", a fin de transformarse. "La muerte es considerada como un retorno al seno materno (para renacer)... El tema del envolvimiento y del enlazamiento se encuentra a menudo en el mito del renacer... La desaparición y escondite (...) simbolizan la muerte y el renacimiento".

Así, los protagonistas continúan detenidos, pues aún no han decidido qué hacer. Detenidos en el Metro, el colon del pez, de cuya respuesta depende su liberación, su evacuación de las tripas del animal. El colon rectal, asimismo mencionado antes en el relato de Ruth Anne. Tal enlace lo interpretamos como alusión al estancamiento de los protagonistas antes de la respuesta a sus conflictos, como así ocurre en el relato de Ruth Anne: la ausencia forzosa de los Rattlers lleva a los protagonistas a aclarar su situación, a decidir qué hacer a partir de ese momento en el que se replantean la razón de su rebeldía.

Esta respuesta es, pues, necesaria y exige el dinamismo de la decisión a tomar. Esta decisión, en el caso de Joel y el rabino, tendrá como sentido el afrontar sus compromisos con la religión y con la mujer desde la nueva perspectiva aprendida de su travesía por el fondo del lago:

JOEL: *Mañana me toca una clase de nutrición en Sitka.*

RABBI: *Y yo debo reunirme con el Consejo.*

JOEL: *¿Qué piensa decirles?*

RABBI: *He decidido pelear Joel. Lo fácil sería aceptar sus condiciones. (...) pero no puedo abandonar a mis fieles. Son como hijos míos. Les queda mucho por aprender, y les guste o no tendrán que aguantarme. Reconozco que he sido algo injusto con Emily, y que puedo ser más comprensivo con ella. Estoy a tiempo de rectificar.*

Injusto y poco comprensivo con Emily, igual que Joel lo había sido con Maggie.

El tren hace un intento de ponerse en marcha, pero aún no lo hace: falta lo principal, la decisión de Joel con respecto a Maggie y la Cena de Pascua. Cuando le pide consejo al rabino, este le dice:

RABBI: *Puede que ella sea tu Nínive, de lo que intentas escapar ... Si rehusas celebrar su pascua, quizá le niegues su intimidad.*

Pues esta es la responsabilidad de Joel, la de llevar adelante su relación con Maggie, como vimos antes.

JOEL: *Y si, a consecuencia, surge una relación intensa. Supondría un tremendo conflicto.*

RABBI: *Potencialmente sí. ¿No es lo que te esfuerzas por evitar?*

JOEL: *Pongamos que al final decidimos casarnos. Ella no quiere convertirse, aunque nuestros hijos lo hagan en el futuro. ¿Qué me aconseja?*

RABBI: *Por una parte, debes escuchar lo que te dice el corazón para ser feliz. Y por otra te conviene una buena mujer judía. Vivimos en una época llena de contradicciones. Estamos a punto de encontrarnos con el todopoderoso y nos sentimos confusos.*

Luego añade: *¿Has escuchado voces? Yahvé le habló claramente a Moisés, que captó el problema de inmediato. ¿Qué problema tenía Moisés? ¿No ha probado la esclavitud? Pues vuelve a Egipto, así de simple.*

Y termina diciendo: *Sé fuerte, ten coraje.*

Se necesita coraje, afrontar la responsabilidad consigo mismo y en su relación con Maggie, tal como ha sido expresado en la travesía por las entrañas del pez.

Joel, liberado así de su prejuicio, recuperado el equilibrio consigo mismo gracias al dinamismo de su alma entera, decidido ahora a afrontar su responsabilidad en la relación con Maggie y con su propia cultura, hará que el tren se ponga en marcha.

Regreso de Ruth Anne. Reencuentro de Holling con el arte

Después de este encuentro con los Diablos, en el momento en que, en el relato de Joel, el tren en que está con el rabino inicie el camino de la liberación, Ruth Anne decide volver a Cicely y abrir la tienda.

Y asimismo, Holling, después de la quema de sus cuadros, recuperará el entusiasmo por la pintura, aunque no le haya convencido demasiado la idea estética de Chris. Dirá: *"¿Sabes Shelly? Chris dice que todo está en hacerlo. Pero, para ser sincero, creo que lo importante es tenerlo"*. Independientemente de estar de acuerdo o no con la concepción del arte expuesto por Chris, Holling se sentirá de nuevo libre, ilusionado por el acto creativo.

Final: celebración de la Cena de Pascua

Así, la travesía de Joel en las entrañas del pez en compañía del rabino; el viaje de Ruth Anne con Los Diablos; y la odisea artística de Holling con Chris por el fuego, acaban uniéndose en la Cena de Pascua. Fiesta celebrada, como ya hemos dicho, con motivo de la liberación del pueblo de Israel de la esclavitud egipcia.

Después de la experiencia individual de encierro y liberación de los personajes, se celebra la Cena en un ambiente íntimo, recogido, convencidos de que tiene un sentido. Porque la experiencia vivida ha contenido una *verdad* que ha hecho del conflicto inicial un suceso impresionante y emocionante; verdad que produce de forma natural su propia fe.

Ese pez, dios o diosa, deberá ser, por un acto de integración eucarístico, comido en la Pascua y en la Santa Cena, o sea, incorporado en el espíritu humano. Su doble forma de encierro y liberación, implícitos en el movimiento de la renovación, de la transformación, tendrá su correspondencia simbólica en la fiesta judía con el *karpas* (la verdura remojada en agua con sal) y el *matzot* (el pan sin levadura).

La Cena de Pascua se hace en primavera, cuando la tierra es más fértil. Por eso en la fiesta judía el *karpas* representa la vida, la fertilidad, la renovación, la esperanza renovada en el futuro. Antes de comerlo, se sumerge en agua salada, que representa las lágrimas que derramaron los judíos esclavos en Egipto.

A ambos lados de Joel, que preside la mesa, estarán sentadas las dos mujeres con más presencia en su vida en Cicely: Marilyn y Maggie. Será en primer lugar Marilyn, sosteniendo un manojo de perejil para remojarlo en un cuenco de agua con sal, quien leerá en el Libro del Exodo:

El karpas representa nuestra gratitud por la fertilidad de la tierra. Se moja con agua salada para que recordemos las lágrimas que derramaron nuestros antepasados cuando fuimos esclavos de los egipcios.

Luego, el *matzot*, el pan sin levadura (pues la levadura, en la religión judía, hace referencia al pecado: recuerda que el Mesías fue tentado, pero que nunca pecó), es llamado pan de aflicción porque el pueblo judío fue sacado de Egipto sin dar tiempo a que el pan se leudara, siendo, por tanto, el pan de la pobreza que los judíos tuvieron que comer en Egipto.

Pero el *matzot*, el pan, adquiere el significado que señalábamos al principio cuando hablábamos del milagro bíblico de los panes y los peces: la muerte y resurrección del grano de trigo. Y asimismo el trigo como el hijo y el fecundador de las entrañas de la tierra: Joel, en este sentido, regresa por el seno de la tierra como la semilla es enterrada para germinar.

Maggie leerá finalmente, sosteniendo el matzot.

He aquí el pan de la aflicción que nuestros abuelos esclavizados comieron en la tierra de Egipto. Recordemos a los pueblos pobres y hambrientos. No olvidemos a los pueblos que siguen apresados y sin libertad. Compartamos nuestra mesa y celebremos la Pascua. Que el Señor nos libre de la opresión y la tristeza. Que el año que viene sea libre todo el pueblo de Israel. Que todo el mundo disfrute de libertad, justicia y paz.