

Historicidad y culpa en *Muerte de un ciclista* y *Caídos del cielo*

Carles Murillo Mir (New Haven University, USA)

Abstract This article offers an explanation of Spain's historicity, from the dictatorship to the consolidation of the democracy, by comparing the assassins of Juan Antonio Bardem's *Muerte de un ciclista* (1955) and Ray Loriga's *Caídos del cielo* (1994). The criminal acts affect the poetics of film and novel, which examination unveils the character's temporality (Deleuze and Ricoeur) and guilt. This paper moves on to demonstrate how Bardem and Loriga's poetics of composition replicate an image of the criminals' historic condition conceptualized from the symbol of Adam's fall. Its interpretation is later contrasted with the historicity of Spain, whose politics of memory in relation with the Civil War is affected by the oblivion of guilt (Franco's dictatorship) and grounded on the contradictory idea of forgiveness (democracy).

Juan y María José, los dos amantes de *Muerte de un ciclista* (1956), no vieron al ciclista anónimo, a quien abandonan después de atropellarle en una carretera que les conducía desde su lugar de encuentro hasta Madrid. La tesitura de Juan es contar el suceso o permanecer en silencio; no hay perdón que redima los dos pecados que ha cometido. Asesinato y adulterio, dos faltas que dañarían el honor de Miguel de Castro, el industrial y marido de María José, cuya ostentosa y modélica vida quedaría en entredicho. Bardem estrena la película tres años después de que Franco firme el Pacto de Madrid con Eisenhower. El acuerdo con Washington responde a la necesidad de dotar al estado con las estructuras económicas necesarias para adoptar los modos de producción del capitalismo. Una progresiva laxitud en la cultura acompaña el debilitamiento de la autarquía, que se abandona cuando en España prolifera una producción cinematográfica más abierta hacia el exterior. En los años cincuenta, los cineclubes universitarios se propagan; aunque la mayoría de carteleras son de corte folclórico, es decir, al dictado de la ideología del régimen (Gracia 1996, pp. 53-56).¹ Del mismo modo que la autoría del crimen en la película se esconde en las fiestas de la embajada norteamericana, amenizadas con cante flamenco, la realidad política y social del estado totalitario se oculta detrás de la propaganda. Además, estas car-

1 Desde 1943 hasta 1975, el NO-DO solamente dedicaba entre veinte y treinta minutos a contenidos directamente relacionados con la Guerra Civil. Es una cantidad que muestra la constante desaparición del suceso histórico de la guerra, frecuencia que solamente se vio alterada a partir de 1975 con la muerte del dictador (Aguilar 2002, p. 53).

teleras fomentan un distanciamiento de los vencidos residentes en España respecto al testimonio reprimido de la guerra. En este sentido, la disposición de Juan a la hora de declararse culpable y la imposibilidad de Bardem, para mostrar este deseo debido a la censura, se entiende como una suerte de exilio interior. Es el estado en que director y personaje viven dentro del propio territorio; al fin y al cabo, un exilio alimentado por el miedo que silencia cualquier discurso contrario al régimen e impide que Juan se declare culpable (Illie 1981, pp. 39-49).

Loriga representa a la primera generación de escritores que no vivieron de cerca el franquismo. El tiempo narrado de *Caídos del cielo* (1994) encarna las consecuencias sociales y culturales de la decisión económica tomada en 1953. Ya han pasado dos años desde que se apaga la llama olímpica de Barcelona, cuando el estado abraza a ciegas el capitalismo tardío y la idea de Europa surgida del Tratado de Maastricht. En un contexto literario, parte de las novelas que se publican, entre finales de los ochenta y principios de los noventa, como es la de Loriga, presentan una reflexión acerca de las consecuencias de vivir dentro de las dinámicas de la globalización, hecho que repercute en la desaparición del paradigma del estado nacional y la emergencia de una literatura vinculada con la cotidianeidad y circunstancia del yo (Pozuelo-Yvancos 2007, p. 101; Moreiras 2002, p. 202; Rico 1991, n.p.). En este sentido, Loriga narra la huida de un sujeto sanguinario al volante de un coche, quien no muestra ningún atisbo de responsabilidad en relación a las muertes que ha perpetrado. Es la historia de dos hermanos anónimos. El menor es el narrador y cuenta cómo su hermano se encontró con una pistola cargada con tres balas en la basura (Loriga 1995, p. 39). Asesinó primero a un guardia de seguridad de un Vip's; después, robó un coche para escapar del acto que cometió y luego mató al empleado de una gasolinera tres días después del primer homicidio (Loriga 1995, p. 59). Dirigiéndose hacia una nada inabarcable, el asesino desestima mantener cualquier contacto con su mundo, porque se sintió completamente normal después de haber disparado y asesinado al vigilante de la tienda, quien lo había acusado de un robo inexistente (Loriga 1995, p. 39).

Comparo la naturaleza criminal de los protagonistas de *Muerte de un ciclista* y *Caídos del cielo* para contrastar la historicidad de España desde la dictadura hasta la consolidación de la democracia. Accedo a la noción de historicidad mediante un ejercicio hermenéutico; observo el modo en que la culpa de los personajes de la película y la novela se manifiesta en la temporalidad de los protagonistas y cómo esta afecta la presencia del símbolo de la caída del mito adámico: el método con el que propongo un diálogo entre Bardem y Loriga que hasta ahora nadie ha percibido y donde se encuentra la relevancia de este estudio.²

2 La crítica observa el carácter comprometido del film de Bardem. La necesidad de Juan a la

La historicidad es un concepto de Heidegger que explica por qué el *Dasein* es histórico y hace historia cuando existe a partir de su constitución existencial: la temporalidad.³ En función de la temporalidad de un sujeto es posible interpretar el significado de su historicidad, es decir, cómo trasciende en el mundo y se comprende a sí mismo como ser histórico. Esto significa que la condición histórica, sinónimo de temporalidad, es la base sobre la cual es posible salvar la distancia histórica entre Bardem y Loriga, para luego reunir ambas interpretaciones desde un mismo concepto, inherente a la condición humana: la culpa. Contrasto la historicidad de Juan y la del asesino anónimo de la novela porque asumo, junto con Ricoeur, que la temporalidad es «la condición existencial de posibili-

hora de atribuirse la muerte del ciclista abre un espacio crítico entre la ideología imperante y el silencio oprimido (Cerón 1998, p. 127, Gubern 2007, p. 288-289). Evans destaca la capacidad de Bardem a la hora de inmiscuir las técnicas del montaje soviético dentro de un montaje aparentemente inofensivo y de carácter contiguo. Este recurso compositivo presenta la vacuidad de la moral católica, temática que esquivo la censura gracias a la sutil indeterminación significativa que promueven los saltos que el director establece entre las localizaciones durante los primeros veinte minutos de la película (Evans 2007, p. 260-263). Kinder destaca la relación dialógica que el director establece entre el género del melodrama de Hollywood y el neorrealismo italiano. Este hecho se explica porque Bardem se sirvió del argumento de la *opera prima* de Antonioni, *Cronaca di un amore* (1950), para pensar el guión de *Muerte de un ciclista*. Así, Kinder entiende que el uso subversivo del género del melodrama, cita el ejemplo de la escena en que los amantes fuman sus cigarrillos desde sus respectivas casas, permite a Bardem servirse de la estética compositiva del cine burgués y costumbrista para criticar la doble moral de la burguesía franquista como estandarte de su ideología despótica (79). Las lecturas sobre *Caidos del cielo* expresan la capacidad de este texto de significar «una expresión del desarraigo sin aspavientos, de la naturalidad en las relaciones humanas y de la violación de esta naturalidad, de una civilización podrida» (Masoliver Ródenas 2004, p. 495). Además, a partir del argumento de esta novela, se ha considerado a Loriga el estandarte de una ficción que ha olvidado el pasado, la historia y atestigua la desconexión entre sujeto y realidad, trastornada por el simulacro de la imagen audiovisual (Lunati 2002, p. 434; Pérez 2007, p. 153-154, Moreiras 2002, p. 230).

3 La temporalidad es el tiempo que constituye la existencia porque en ella las tres esferas temporales dotan a la existencia, el 'cuidado', de su carácter dinámico y simultáneo. El futuro, vinculado con la categoría de la muerte, no se comprende en la forma de espera sino como «el adelantarse hasta la posibilidad más propia y extrema es un retornar comprensor hacia el más propio haber-sido» (Heidegger 1997, p. 343). El 'haber-sido', que es la condición de 'arrojado' o el hecho de que la existencia sea su propio fundamento negativo; se vincula con el pasado y en la temporalidad adquiere la forma de repetición (Heidegger 1997, p. 208). Mientras que el presente de la temporalidad, relacionado con el «estar-en-el-mundo», se manifiesta en forma de instante según el cual se hace patente el carácter culpable de la existencia (Heidegger 1997, p. 355). De este modo, en el plano de la temporalidad, la existencia entendida como un proyectarse hacia adelante atesora un rol primordial porque este es el modo de actualizar de manera constante el carácter culpable del 'cuidado'. Por otra parte, Heidegger deriva la historicidad de la temporalidad, y dota al concepto de la repetición de un carácter decisivo a la hora de explicar por qué el sujeto es responsable de asumir y transmitir la herencia recibida, ya que el pensador substituye las posibilidades inherentes del sujeto, derivadas del pasado de la temporalidad, por el concepto de deuda y herencia. Así, mientras que en el plano de la temporalidad reina el futuro del 'ser-para-la-muerte', en la historicidad prima el pasado en forma de repetición (Heidegger 1997, p. 401).

dad de toda serie de discursos habidos sobre la historia en general, en la vida cotidiana, en la ficción y en la historia» (Ricoeur 2004, p. 453). Así, el método para comparar la historicidad de los asesinos consiste en un análisis de la manifestación de su temporalidad (la condición histórica) en relación al acontecimiento (el crimen) que la desvela. Por ello, el análisis de la temporalidad de los homicidas, por medio de una interpretación de los mecanismos poéticos del film y la novela, también es una investigación de su condición histórica: «la capacidad de la ontología de la temporalidad para hacer posible, en el sentido de existenciario de la posibilidad, la representación del pasado por la historia y por la memoria» (Ricoeur 2004, p. 450). Las nociones de memoria y temporalidad se relacionan entre sí a partir del concepto del proceso de atestación. Es el ejercicio mnemónico según el cual cada personaje se atribuye el acto criminal que ha cometido: el proceso de atestación del asesinato permite a Juan y al hermano mayor conocer el significado de la culpa existencial. El carácter deudor de la existencia vertebrata la dimensión temporal del pasado y este hecho explica en base a qué ambos personajes sean responsables de transmitir la herencia histórica de su comunidad. Así, la culpa fundamenta la asunción de la responsabilidad de trascender como una posibilidad que nunca será enteramente propia, porque las posibilidades se ejecutan en una realidad dotada de un significado histórico previo.

El tránsito entre la temporalidad y la historicidad se formaliza a través de una lectura del final de ambas expresiones artísticas; Bardem y Loriga insertan el símbolo de la caída del mito adámico. Aquí radica la relevancia de este estudio. La presencia de este símbolo expresa, desde un punto de vista existencial, la naturaleza maligna y criminal de ambos personajes, que han sobrepasado los límites de su libertad. Si este es el símbolo donde converge el inexpresable carácter deudor de la existencia, el vínculo entre libertad y culpa, también es el símbolo mediante el que se expresa el ser histórico de ambos personajes, porque la culpa es la condición existencial que permite que el sujeto sea histórico cuando trasciende al mundo. Finalmente, el hecho de que en este símbolo se concentre la diferencia entre el modo en que los dos asesinos plasman la asimilación de la culpa y que este sea el paradigma de la transmisión del acontecer histórico, arroja una serie de planteamientos que se vinculan directamente con el evento de la muerte. Ya sea en un sentido individual o bien como evento histórico que explica la historicidad de la comunidad a la que pertenecen, España. Así, el análisis de la culpa de dos asesinos en relación a la muerte ofrece una interpretación de la historicidad de España como sujeto colectivo desde el símbolo de la caída del mito adámico. A día de hoy, la historicidad del estado viaja hacia el futuro sobre una realidad en la que aún se observa la huella del mal: los crímenes acaecidos durante la guerra y la dictadura franquista que se perdonaron en la democracia.

En la película de Bardem, el proceso de atestación del crimen comienza cuando la poética compositiva del neorrealismo aparece en un encuentro clandestino de los amantes en el circo (Kinder 1993, p. 80). La pareja adúltera investiga su propio crimen porque Rafa, el crítico de arte, dice conocer lo sucedido sin saber lo que ha tenido lugar. A partir de ahí, el montaje paralelo presenta la diferencia entre el modo en que María José y Juan investigan el delito. Ella asiste a una boda con Miguel, Rafa y otros personajes de la burguesía franquista. Entonces, una mujer llama a unos niños para que merienden, pero la siguiente imagen remite a una barriada. En un primer plano, aparece una niña hambrienta comprando unos cacahuets (26'19"). Es un suburbio de Madrid carcomido por la pobreza. Juan se encuentra allí y, haciéndose pasar por periodista, descubre que el ciclista era un trabajador de la industria metalúrgica (29'40"). Mediante la presencia del circo o la barriada, Bardem inmiscuye la poética compositiva del neorrealismo: si esta «se oponía al realismo, es porque rompía con las coordenadas espaciales, con el antiguo realismo de los lugares, desbarajustando los puntos de referencia motores» (Deleuze 2012, p. 175). El impulso mnemónico de Juan se plasma en la película a través de la deslocalización física de la barriada, cuya presencia cuestiona el centro motriz de las acciones del protagonista. Estas ya no concuerdan con la normatividad de la realidad, y descorchan la diferencia entre el tiempo que constituye su existencia y el tiempo medible y cronológico que se aliena con la ideología de la dictadura (Deleuze 2012, p. 63).

A pesar de que la omnipresencia de la poética del melodrama esconde y recubre la memoria individual de Juan, su necesidad a la hora de atribuirse el crimen y entregarse a la ley es más potente que la posibilidad de olvidar. Es un hecho que se aprecia definitivamente cuando la policía va a buscar al profesor en la fiesta de la embajada norteamericana. Los estudiantes habían organizado una revuelta en señal de protesta y solidaridad con su compañera Matilde, a quien Juan despreció en clase. Una vez en la universidad, el decano y Juan pactan una solución. Después, el profesor se dirige hacia la ventana rota, cuando observa a Matilde abrirse paso entre los manifestantes para subir hasta el despacho. Mientras los dos charlan detrás de la ventana, Juan se alegra del ímpetu y entusiasmo de la juventud y afirma que, gracias a ellos, «desde hace un rato no hago más que ganar cosas, tantas cosas que ya había perdido» (58'41"). Juan afirma que necesita ganarse a sí mismo y Bardem crea la sensación de inconmensurabilidad con la que el amante se cerciora de que, tras ocultar el crimen, se había alejado de sí mismo. El primer plano aísla la cara del profesor a través de la ventana rota, desde donde él escucha en silencio a la barahúnda estudiantil y, repitiendo el clamor de la rebelión, grita: «fuera, fuera, fuera»

(58'19'').⁴ Incapaz de encontrar ningún recurso compositivo para explicar mediante acciones la angustia del personaje, Bardem refleja la desazón del personaje a través los elementos ópticos y sonoros cuando Juan está en la universidad paralizado (Deleuze 2012b, p. 114). De este modo, Juan comprende el homicidio como una experiencia análoga a la de la muerte en su sentido existencial, cuando charla con Matilde en la universidad. Es el momento en que comienza a apreciarse la diferencia entre el tiempo que se asociaba con las acciones de Juan antes de dirigirse a la universidad, caracterizado por corresponderse con la normatividad del régimen, con la parálisis temporal cuando el profesor mira a través de la ventana.⁵ Allí, el tiempo que constituye a Juan ya no depende del movimiento del montaje: emerge de forma directa. Todo lo que Juan quiere expulsar de dentro de sí es lo indecible, que se instala en la imagen cinematográfica de Bardem.

Se establece una relación análoga entre las repercusiones existenciales de la angustia por la muerte, la vivencia de la temporalidad, con el concepto de la 'imagen-cristal', que en el film de Bardem conlleva la presencia de la poética compositiva del neorrealismo. Desde que se rompe el cristal de la universidad, se da un encuentro, constante e indiscernible, entre la 'imagen-actual' y la 'virtual' (Deleuze 2012b, p. 111). Por ejemplo, en la pantalla se ve la 'imagen-actual' cuando los dos amantes se encuentran en la iglesia. Estos se comportan como si en realidad no se conocieran y, en este caso, el tiempo de Juan se relaciona con la preocupación moral del personaje. Sin embargo, el recuerdo del acontecimiento del crimen, la 'imagen-cristal', es la fuerza motriz de las acciones de Juan, el impulso que le conduce a romper con las normas de su cotidianeidad. La temporalidad del personaje emerge a través de la poética compositiva del film, la cual

4 Heidegger describe la experiencia por la muerte en sentido existencial como un acontecimiento inefable, incomprensible e incommunicable y ante el cual no se puede acudir a la normatividad de la realidad. El sujeto la confronta bajo la angustia y esta «da la posibilidad de una apertura privilegiada, porque ella aísla» (Heidegger 1997, p. 212). Así, se entiende que el atropello del ciclista provoca la experiencia por la muerte, que Juan olvida antes de investigar el crimen, que se atribuye en la universidad.

5 Antes, el género del realismo, asociado al melodrama de Hollywood, repercute en el significado temporal de las acciones de Juan. El principio motriz de estas sintoniza con la moral de la religión católica y la idea del matrimonio: el significado encerrado en el uso del brazaletes, que María José recibe como obsequio de su marido en la fiesta con la que se abre la película. Además, el film presenta un vínculo entre el significado existencial de las acciones del amante, cuando reacciona escondiendo el homicidio, y la imagen del tiempo que se desprende del montaje paralelo. Las secuencias de este se concatenan de un modo tal que el tiempo se expresa en forma de un «presente sucesivo según una relación extrínseca del antes y el después» (Deleuze 2012, p. 359). Este es el tiempo de la 'caída'; el presente del amante, que se muestra cómo una sucesión de 'ahoras', en el sentido que reacciona al crimen de acuerdo con la norma moral; el pasado guarda relación con el ciclista como un olvido; y, finalmente Juan afronta el futuro esperando que su necesidad de ocultar el homicidio y el adulterio borre cualquier atisbo de responsabilidad (Heidegger 1997, p. 40-41).

ofrece la posibilidad de interpretar el objeto de la memoria de Juan: la muerte del ciclista. Esta invade la conciencia del profesor, como lo demuestra el hecho de que, en la iglesia, María José le cuenta a Juan que Rafa no sabe nada y el primero no se alegra. Se podría interpretar que la memoria del amante se vincula con la necesidad de atribuirse el crimen para asumir sus pecados: adulterio y asesinato. Sin embargo, el profesor desestima la ayuda que el cura le presta desde el confesionario y es entonces cuando la 'imagen-actual' también es su 'virtual', porque «la sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación» (Deleuze 2012b, p. 115). En el hostal, Juan anima a María José a entregarse: «ahora iremos nosotros mismos y diremos que hemos matado a un hombre, le hemos dejado morir sin ayudarlo» (1 15'29"). La intención de acudir a la policía es la culminación del proceso de atestación del protagonista. Es un acto que, en términos temporales, consiste en actualizar el objeto de la memoria, el crimen, y afirmar que él es el agente que ha cometido esta acción. Por esta razón, Juan decide entregarse y sacudirse así la mentira con la que ha vivido hasta entonces. Es el momento en el que él encuentra un sentido a la desazón y el aburrimiento, reconocidos a lo largo de la película y que Lema-Hincapié lee bajo los parámetros de la 'caída' (Lema-Hincapié 2008, p. 34). Si ahora interpretamos por qué Juan no se detiene en el confesionario o su decisión de entregarse a la policía, junto con una explicación de la temporalidad, que se refleja en la 'imagen-virtual' en estas dos secuencias del film (iglesia y hostal), es posible asegurar que, por medio de la temporalidad, el proceso de atestación del crimen manifiesta la conciencia y el fenómeno de la culpa existencial en el personaje.⁶

En cada una de las dos secuencias ahora mencionadas, el profesor deja de afrontar el futuro, vinculado con el 'ser-para-la muerte', en el modo de espera. Por ejemplo, en el momento de hacer la elección de entregarse, él asimila la muerte del ciclista y se anticipa a su devenir; y, cuando lo hace, no puede no olvidar su pasado en relación al crimen, porque su ahora consiste en hacer presente el homicidio y declararse responsable y culpable del mismo. Es decir, el proceso de atestación conduce a Juan a reconocer su condición de 'arrojado' mientras trata de comprender su futuro aún sabiendo que no puede continuar con su vida sin atribuirse el crimen que ha cometido. Por ello, la condición de 'arrojado' de Juan es una categoría existencial que él conoce cuando se atribuye el crimen, momento en el que aprehende su culpa: es consciente de que está potencialmente constituido por un haz ilimitado de posibilidades que ha ejecutado (el crimen) y que ha-

6 El sujeto puede interpretar que existir significa ser culpable porque la temporalidad dota de una unidad sintética y dinámica a las categorías existenciales que simultáneamente constituyen el sentido del 'cuidado'; a saber, las categorías originarias que explican que existir significa ser culpable porque el ser es incapaz de cumplir con su prerrogativa existencial de existir como una posibilidad propia y arrojada al mundo (Heidegger 1997, p. 344).

bía querido olvidar en los compases iniciales del film. Además, la condición de ‘arrojado’ de Juan se vincula con el pasado que, entendida como parte integrante de la temporalidad, se manifiesta en forma de repetición. En el proceso de atestación de su responsabilidad, la temporalidad de Juan describe, por un lado, un movimiento de distensión, en tanto que se proyecta a sí mismo hacia su propio futuro y, por el otro, un movimiento de contracción simultánea, de retorno hacia su pasado, su condición de culpable.

Tal y como sucede en la película de Bardem, el crimen del hermano mayor en la novela de Loriga desvela la nihilidad de la sociedad del mundo del texto literario. Entre las alusiones al relato de todo lo que sucedía mientras el hermano estaba en la carretera, se intercalan los fragmentos de la versión de los medios de comunicación, que versan sobre la escapada del asesino. Se constata una relación homónima entre el nombre del programa de televisión, *Todos somos uno*, al que el hermano menor y su madre acudieron mientras su hermano estaba en la carretera, y el concepto mediante el cual Heidegger se refiere al indeterminado agente que controla la existencia cuando se existe como un ‘caído’: «el uno, que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), prescribe el modo de ser de la cotidianidad» (Heidegger 1997, p. 151). Esta idea se aprecia cuando madre e hijo están en los estudios de grabación del mencionado programa. Los encargados del maquillaje manipulan la imagen del hermano para condicionar el modo en que el público consume el drama familiar: «insistían mucho en que yo tuviera un aspecto de delincuente juvenil. En la sala de maquillaje me despeinaron un poco y me cambiaron la cazadora de mi hermano por una roja más vistosa» (Loriga 1995, p. 71). El hermano menor sufre una suplantación de su estética en el programa televisivo, donde se convierte en un objeto de consumo asociado con la Generación X porque, diez días antes del primer asesinato, Kurt Cobain fallece y los medios «se empeñaron en liarlo todo, cuando lo cierto es que una cosa y otra no tiene nada que ver» (Loriga 1995, p. 26).

Juan necesita contar su crimen a la policía y este deseo se manifiesta como el proceso de atestación del protagonista de la película. Por contra, es el hermano menor de la novela quien necesita investigar qué se esconde detrás del crimen que su hermano cometió: «no quiero que nadie se confunda, sólo digo que cada pistola tiene dos lados y a cada lado hay una persona y que si se explica bien la historia, no como lo contaron en la televisión, la canción suena de otra forma» (Loriga 1995, p. 53). El narrador contrarresta la versión de los medios a través del relato de todo lo que le contó la chica anónima, que acompañó a su hermano en el coche, gracias a la cual el hermano menor es el narrador de la novela. La principal repercusión novelesca de esta decisión es un texto cuyos hechos se disponen a través de una poética fragmentada: el enunciado narrativo contiene dos secuencias imbricadas que se alternan entre sí sin guardar un orden cro-

nológico y causal con su propio orden interno.

El análisis del relato de la escapada permite interpretar la temporalidad del asesino, constatar cómo su proceso de atestación es inexistente y, al mismo tiempo, comparar qué lejos de la verdad estaba el contenido de otra secuencia narrativa y vinculada con la versión mediática de la huida. Esta comienza cuando el hermano mayor apretó el gatillo: «después de disparar, pasó un segundo negro, completamente oscuro, como si se hubiera disparado en su propia cara» (Loriga 1995, p. 69). En realidad, la bala no alcanzó al vigilante, para el narrador es como si el asesino se hubiera disparado a sí mismo: «cada paso que dio hacia la salida le pareció nuevo, cada vez que respiró tuvo la sensación de respirar un aire nuevo» (Loriga 1995, p. 69). En la película, la temporalidad emerge cuando el protagonista está delante de una ventana rota. Pero en la novela esta emerge cuando el homicida observa su reflejo: «cuando por fin se vio en el espejo que había junto a la puerta de cristal se encontró tan diferente y tan lejanamente familiar que estuvo a punto de saludarse» (Loriga 1995, p. 69). El narrador supone que su hermano, tras dispararse, estaba más cerca de sí mismo que antes de asesinar al vigilante, cuando se sintió «lejanamente familiar». Es el instante en que todo lo que estaba dispuesto en los estantes de la tienda deja de tener el sentido que antes atesoraba. Existencialmente hablando, es una vivencia análoga a la experiencia de la muerte en su sentido existencial. El crimen es un salto entre un tipo de vida, en la que los objetos también remiten a la existencia del otro, y una existencia según la cual los útiles que tiene a mano pueden estar ahí solamente para él, sin sus normas y prácticas culturales, que testifican la presencia de la cultura y del otro: «la caja registradora, los botes de comida, las revistas en los expositores, cualquier cosa que mirase, todo, parecía estar recién hecho, recién inventado, nuevo, eran cosas que él no conocía y que nunca había visto» (Loriga 1995, p. 69).

La llave de acceso a la interpretación del sentido de la escapada es la recreación ficticia de todo lo que el asesino sintió el instante después de matar al vigilante. La sensación de nacimiento y comienzo, que tienen lugar en el establecimiento comercial, encuentra una respuesta narrativa en la temporalidad de la huida. Si Juan no puede dejar de olvidar el crimen, y además visita la realidad física donde el ciclista vivía, el asesino anónimo nunca quería mirar hacia atrás mientras conducía el coche. Este hecho repercute en la desaparición del pasado de la temporalidad, ya que el homicida desestima cualquier recuerdo y su atestación no incumbe un retroceder hacia los crímenes. A medida que la escapada progresa, las acciones del personaje ocurren en una realidad carente de un contenido, por así decirlo, vinculado con la intervención humana: «se estaba haciendo de noche. No había nubes. No había casas. No había nada» (Loriga 1995, p. 99). Aquí, la repetición anafórica del «no» presenta el viaje como una negación de su presencia en el mundo. La capacidad verbal del narrador muestra la nada a la que aspira el asesino. El hermano menor no es un escritor, pero

descubre su habilidad de crear la nada para capturar el carácter infinito de la resignación de su hermano, que conlleva la idea de libertad absoluta que este experimentó tras disparar la pistola.⁷ La necesidad de recrear ese segundo negro y oscuro repercute en un deseo de libertad del homicida, la cual opera sobre una realidad en la que «ya no había nada que no estuviera cerca de ellos, nada fuera, nada nuevo, ni nada viejo, nada por delante y por supuesto nada, absolutamente nada, detrás» (Loriga 1995, p. 87). Por lo tanto, el futuro, entendido como el ‘ser-para-la-muerte’, atraviesa la temporalidad del hermano mayor, como si este quisiera acercarse a su muerte para absorber ese instante en el que todos los objetos de la tienda estaban desposeídos de su usabilidad cultural.

A pesar de que el asesino no se atribuya los crímenes de manera directa estos le permiten conocer el significado de su culpa. En el transcurso de su fuga, siente el aliento de las cámaras y los medios de comunicación, que señalan la imposibilidad de emplear su libertad sin la presencia de todo lo que conlleva la coexistencia con el prójimo en el mundo. Sentados en el techo del coche aparcado en el centro de un campo de trigo inmenso, esta idea se aprecia en el momento en que los dos amantes de la novela «pensaron, así es como deben de ser las cosas, cuando se metieron en el fondo del trigo, cuando todo lo que podían ver era trigo y nada más que trigo» (Loriga 1995, p. 57). La descripción del campo de trigo como un mar propone un espacio físico desprovisto de cualquier atributo social. Es un campo semántico relacionado con una totalidad inabarcable. En ese preciso instante, todas las proyecciones y modos de comprender del hermano mayor están muy cerca del significado existencial de la libertad: la habilidad de existir como una posibilidad ilimitada. Pero la atestación de la culpa, la imposibilidad de que esta condición exista, tiene lugar en el campo de trigo, ya que el texto la marca a través de una oposición asimétrica entre dos términos antitéticos (el acabar y empezar). Estos emiten la experiencia que el asesino posee del carácter dicotómico del sentido del ‘cuidado’: «mientras todo el mundo pensaba otra cosa, algo con lo que había que acabar aún cuando ni siquiera había empezado» (Loriga 1995, p. 57). En esta cita, la relación asimétrica entre el «acabar» y el «empezar» señala la existencia de un instante que se sitúa en medio de las dos palabras. Es el saber que dispone de la posibilidad de conocer el hecho de que, desde el momento en que ha cometido el primer crimen, la posibilidad de trascender a partir de las propias posibilidades ha existido al mismo tiempo que ha terminado. El relato del hermano menor expresa esta sensación cuando se rompe el momento en que las cosas deberían ser como su hermano mayor siempre había querido que fueran; porque, en la oración que viene a continuación

7 Sartre entiende que el ser humano puede negar la imagen que obtiene de sí mismo, «a esta posibilidad que tiene la realidad humana de segregar una nada que la aísla, Descartes, siguiendo a los estoicos, le dio un nombre: es la *libertad*» (Sartre 2005, p. 68).

de esta oposición, el asesino es consciente de la irremediable imposibilidad de vivir como si su realidad no fuera de este mundo: «todo el mundo metió su puñetera cara en el trigo para ver qué es lo que hacían» (Loriga 1995, p. 57). Es decir, la mirada de las cámaras interrumpe la soledad de los fugitivos porque el narrador recrea el momento en que, supuestamente, miran (en el sentido sartreano del término) al huído, quien se reconoce como ‘caído’ y conoce la culpa de no poder existir de otro modo que no sea como ‘arrojado’ y culpable.

Consciente de que ha ejecutado el ilimitado haz de posibilidades con el asesinato de dos personas, el hermano mayor propone un tipo de existencia angustiada que quiere abrazar la nada. Esta idea concuerda con la temporalidad asociada al sentido direccional del viaje, que va desde un lugar sin costa marítima, presumiblemente el centro de España, hacia el mar: un horizonte lleno de posibilidades pero vacío. Esto significa que en la novela de Loriga, el proceso de atestación de la culpa del personaje existe bajo un principio de negatividad, ya que el fenómeno de la culpa se afirma negándolo; su única intención es acercarse al futuro entendido como el ‘ser-para-la-muerte’. La temporalidad que se propone repercute en una existencia que atestigua su condición de ser culpable, pero la negación de su pasado y de la realidad es sinónimo del rechazo de la culpa y del deseo de acercarse a su muerte, de pervivir en el futuro liberándose de ser el responsable de los dos crímenes que ha perpetrado.

Para comparar la historicidad de Juan y la del protagonista de la novela de Loriga, y observar después cómo la conciencia de culpa se relaciona con la historicidad de España, es necesario acudir al cierre del film y la novela, cuando Bardem y Loriga expresan el significado de la culpa con la inclusión del símbolo de la caída del mito adámico. Primero, la sola presencia del mito confiere a estas dos expresiones artísticas una voluntad de representar a los asesinos como transmisores de una herencia histórica: la función simbólica del mito adámico tiene un carácter «retrospectivo, solidario de toda una experiencia histórica orientada hacia el porvenir» (Ricoeur 2004b, p. 402). Segundo, el carácter histórico y universal del símbolo del mito adámico se encuentra en su relato, que narra el motivo por el cual, desde un punto de vista de su constitución existencial, el sujeto se proyecta hacia el futuro como culpable. Es decir, explica cómo el conocimiento de la libertad sucede cuando esta se degrada; porque, según Ricoeur, en el mito adámico, la libertad inicial queda restringida a partir del momento en que Adán viola la ley del creador, impuesta cuando este le prohíbe tomar el fruto del árbol (Ricoeur 2004b, p. 378). La presencia del símbolo del mito adámico en la película y la novela representa, por lo tanto, el hecho de que la libertad inherente de los asesinos es una libertad mancillada, ya que esta se conoce a partir de la privación y no en su estado, por así decirlo, puro: es la representación simbólica de la condición humana encadenada a la imposibilidad de ejecutar la propia libertad que la constituye (Ricoeur 2004b, p. 381).

Después de que el profesor acuda a la iglesia, se encuentra con Matilde en las pistas de atletismo de la universidad, le entrega su dimisión como docente y le cuenta que está a punto de emprender un «viaje de vuelta a mí mismo» (1 07'10''). Este viaje sólo existe para la conciencia de Juan, pero se representa en el simbolismo del espacio físico donde los dos amantes se encuentran. Es un lugar con los componentes del mito adámico: la acompañante femenina, un árbol y un espacio físico aparentemente sin historia. El símbolo recrea el acto de tomar el fruto del árbol. Este aparece en el desenlace de la película, cuando los amantes se hallan en el mismo sitio que en el inicio de la misma, donde atropellaron al ciclista. Es el acontecimiento que desata el proceso de atestación de Juan, que finalmente encuentra en la representación simbólica el modo de expresar la culpa existencial del protagonista. Así, él sabe que no ha perdido la inocencia, como en el caso de Adán el día en que traiciona la ley. Su culpa es anterior a la libertad y está degradada por el mero hecho de que, para apreciarla y vivirla, ha tenido que atribuirse el crimen (Ricoeur 2004b, p. 391).

Desde el símbolo, el film franquea la frontera entre la temporalidad y la historicidad, porque el proceso de atestación culmina cuando aparece la voz de Juan antes de morir en el lugar del crimen. Situado en el borde de la cuneta, y con la mirada descansando sobre el horizonte yermo, Juan recupera el relato de su propia existencia a la hora del crepúsculo, y le explica a María José que este «es el lugar más importante del mundo para nosotros. Te das cuenta, siempre ha habido algo nuestro aquí, el recuerdo cuando la guerra y luego...fue aquí mismo, ¿no?» (1'20'07). La culpa de Juan activa su discurso. El ciclista es un recuerdo inmanente en las palabras del profesor, que canalizan la deuda y responsabilidad histórica que el advenir de su historicidad acarrea en sí mismo: la historicidad de Juan emerge cuando el símbolo enmarca la atribución de la muerte del ciclista. Una historicidad que conlleva la representación constante del acto cometido al inicio de la película, porque cuando el profesor se declara culpable significa que él quería pervivir en el futuro, el cual trae de vuelta el significado de su culpa que, gracias al símbolo, adquiere una dimensión de deuda ética y responsabilidad histórica (Ricoeur 2004, p. 464). Esta abarca su pasado, luchó con los golpistas que derrocaron la Segunda República en el mismo lugar donde atropelló al ciclista, hasta sí mismo como sujeto existencialmente condenado a ser culpable e incapaz de continuar con su vida, sin contar a nadie que él es responsable de la muerte del trabajador de la industria metalúrgica: el ciclista. Además, Juan trata de convencer a María José, su amor, de que no pueden continuar con la ocultación del crimen. El protagonista quiere que todo lo que su matrimonio representa, la burguesía adinerada que se benefició de la complicidad prestada durante el conflicto bélico, se involucre en la decisión que él ha tomado. Sin embargo, María José se encarga de que el relato de Juan permanezca silenciado. La señora de Castro atropella a su amante para que este no cuente la verdad y ella

pueda presumir del brazalete, que Miguel le regaló como prueba de su amor y bienestar económico.

El título de la novela de Loriga es una referencia al modo en que los medios de comunicación presentaron la figura del hermano: el ángel de la muerte, un demonio, es decir, como si fuera el verdadero Satán recién caído del cielo: «lo cierto es que cruzó la playa hasta el mar y todos se alejaron de él como si fuera la sombra del demonio» (Loriga 1995, p. 131). Como he explicado antes, el narrador trata de revertir el significado que los medios atribuyeron a la escapada de su hermano. La resignación a la hora de formar parte de la realidad y la desaparición de la misma son la expresión narrativa del significado simbólico del trayecto en coche: acercarse a la figura simbólica de Dios para recuperar el instante en que su ley dictamina la prohibición: «ni era pronto ni demasiado tarde, los dos bebían cerveza y la carretera se alargaba como si no fuera a terminarse nunca y parecía de verdad que Dios estaba tocando todos sus grandes éxitos» (Loriga 1995, p. 115). El hermano menor conjuga la diegesis de la escapada con la creencia de que la carretera ha conducido a su hermano hasta el reino del creador. Así, la temporalidad del asesino repercute en una historicidad que abandona la realidad donde esta tendría que acontecer. Un propósito que el homicida no consigue porque la carretera termina y este se detiene en la playa, que «estaba llena. Llena de niños. Llena de hombres y mujeres y llena de perros. Llena de sombrillas y radios y de walkmans y discmans y toda clase de inventos sumergibles, llena de todo. Llena de miedo también» (Loriga 1995, p. 129).

Es muy relevante reflexionar sobre la muerte del hermano mayor para interpretar el significado de la presencia del símbolo, que representa la culpa y la historicidad del asesino. El hermano mayor muere abatido por las balas del ejército de policías, en este caso, presos del miedo infundido por la televisión: «disparaban los de los cuerpos especiales y la policía local y los de la secreta, disparaban todos, desde arriba y desde abajo, desde el jodido helicóptero también. Le reventaron» (Loriga 1995, p. 136). Este hecho no justifica la ausencia de un discurso final del homicida, cuya inexistencia se comprende a partir del significado de su temporalidad. Esta impide la atestación de la culpa, la memoria y la responsabilidad; rodeado y sin escapatoria, el homicida ni decide entregarse ni pedir perdón ya que un policía le cuenta al narrador: «tu hermano tiró al aire la última bala. No sé por qué. Podía haberme dado a mí o a cualquiera, pero tiró al aire» (Loriga 1995, p. 138). Dispara su última bala al cielo, como si pretendiese terminar con el responsable de que la existencia en el mundo no dependa de él: el símbolo se inserta en el cierre de la novela cómo una sublevación contra Dios. Loriga capta la libertad en un sentido absoluto, que abortaría la culpa como generadora de la conciencia del carácter deudor de la historicidad del hermano mayor. Decide no entregarse, para evitar que los medios juzguen su culpa e irresponsabilidad sin contar su verdadera

motivación, en tanto que el disparo al cielo es un instante análogo a todo lo que sintió tras disparar la pistola por primera vez o bien lo que sintió en el campo de trigo justo antes de que le miraran. Aunque dentro del contexto de este ejercicio comparativo, el acto de disparar al cielo también significa que desea morir renunciando a su responsabilidad a la hora de transmitir la herencia histórica a las generaciones futuras.

La diferencia entre la historicidad de los asesinos se encuentra en la comparación entre el desenlace de Bardem y Loriga, que se interpreta bajo el prisma de la función simbólica del mito adámico. Sin embargo, este también se entiende como símbolo del mal, en tanto que la figura del creador encarna la bondad y confiere el estado pecaminoso y culpable al hombre representado en Adán (Ricoeur 2004b, p. 396).

Desde un punto de vista simbólico, Bardem no cuestiona el tema del mal, encerrado en la tentación del binomio serpiente y mujer, ya que Juan trata de arrastrar a María José hacia su decisión de entregarse a la policía (Ricoeur 2004, p. 401). La presencia de ella conviene la idea de que la culpa y el mal no son inherentes a la historicidad del veterano de guerra; en cambio, provienen de la injerencia de la tentación de la serpiente por medio de la mujer.⁸ La revisión del final del film en clave simbólica afecta la historicidad de Juan, que a su vez se vincularía con el trato conferido por la cultura franquista a la mujer. Para volver a la interpretación presente, cabe decir que la historicidad de Juan escenifica una aporía. Esta emerge cuando quiere delatarse como culpable de un crimen del cual él no es estrictamente responsable (no conducía el coche), ya que en esta decisión surge la idea del perdón. Las palabras del profesor, los motivos por los cuales ha de entregarse, son una suerte de arrepentimiento, que conlleva la mencionada idea del perdón. Esta desestabiliza el eje sobre el cual pivota el edificio filosófico de Ricoeur: el hombre capaz de hacer historia porque puede y debe atribuirse acciones del pasado mediante el acto de decir que uno es el que ha hecho una acción o bien otra: la atestación heideggeriana (Ricoeur 1996, p. 393). Al mismo tiempo, el perdón desvela la dimensión ética de su culpa, cuando Juan reclama el perdón quiere restablecer la dignidad del otro, el ciclista anónimo y sin cara. Sin embargo, si el carácter ético de su culpa pasa por pedir perdón esta acción conlleva una paradoja, ya que con el perdón se da una separación entre Juan y el acto que se ha atribuido: el asesinato (Ricoeur 2004, p. 587). Por este motivo, la historicidad de Juan adolece de una aporía, que debilita su historicidad en el momento del perdón, que desliga el agente de la acción

8 El mal existe porque el sujeto es falible, su constitución existencial garantiza la capacidad de existir como una posibilidad ilimitada. Así, el mal se origina en la posibilidad de ejecutar la libertad sin atender a las normas culturales que la moldean (Safransky 2000, p. 194; Ricoeur 2004b, p. 32).

según la cual se pide perdón. Esta flaqueza queda igualmente marcada por la presencia de María José, porque el desenlace simbólico del film es una propuesta indirecta sobre la no responsabilidad de Juan de ser el causante de haber ejecutado el mal.

En cuanto a *Caídos del cielo*, la historicidad del asesino es inexistente porque prima el deseo de libertad: aspira a lo infinito. Su resignación a la hora de formar parte de la realidad es absoluta. De su mundo, solo preserva el amor por la chica anónima aunque, antes de dirigirse a la playa, el asesino decide sacarla del coche para que ella no corra la misma suerte que él (Loriga 1995, p.110). El hermano mayor lleva a cabo una suerte de auto-anihilación ante Dios. Es la única manera de expresar todo lo que ha conocido después de convertirse en un asesino: la conciencia de no poder coincidir consigo mismo (Kierkegaard 2008, p. 26). La ausencia de la chica en el desenlace simbólico de la novela presenta una diferencia respecto a la atribución, en relación al mal y la culpa, que tiene lugar en la película. En el texto literario, el mal se manifiesta como algo consustancial al ser del asesino. Dios es el único que le acompaña en una playa repleta de gente; el homicida sabe que él es culpable de haber matado a dos personas (Ricoeur 2004b, p. 402). Si volvemos a entender el mal como la ejecución del ilimitado haz de posibilidades que constituye el sujeto, el acto de disparar al cielo es una acción simbólica consecuente con el significado de la temporalidad del hermano mayor y, además, con la anihilación de su historicidad por medio de la destrucción del símbolo adámico. El motivo: tanto la temporalidad como el disparo ofrecen una imagen de la historicidad del asesino impregnada por el deseo de vivir en la omnipresencia de todas sus posibilidades, como si quisiera captar la libertad en un sentido absoluto (Kierkegaard 1982, p. 88). En la novela de Loriga, no hay lugar para el arrepentimiento y el perdón. Así, la representación de la temporalidad del protagonista, junto con el simbolismo, repercute en una imagen de su historicidad que, como se he dicho, entierra la culpa para borrar cualquier huella y deseo de acarrear el peso de la herencia de su colectividad, pero sin negar el hecho de que él es el culpable de ser el portador del mal.

La existencia histórica de ambos asesinos adquiere su sentido solo cuando se contrasta con la historicidad de España (Heidegger 1997, p. 401). El punto de unión entre individuo y comunidad no es otro que la suma de la capacidad memorística de los sujetos, otra vez, posibilitada por la temporalidad y la culpa: fundamentos ontológicos que garantizan la transmisión del pasado, asisten al problema de la veracidad de los objetos de la memoria, así como el papel que juega la imaginación en el acto de la reminiscencia del acontecimiento que se recuerda (Ricoeur 2004, p. 450). La historicidad de Juan se opone al proceso de atestación que la España franquista escenificaría en relación a su culpa inadmitida. Durante la primera parte de la dictadura, se publicaron, por el ejemplo, libros de historia mediante los cuales se trasladaba, a las escuelas y al imaginario colectivo, el acontecimiento de

la guerra como un hecho necesario, justificable, vanagloriado y bendecido (Aguilar 2002, p. 58-53). Una arma ideológica fundadora de la idea de una España unida y enaltecida desde los valores de la moral católica, que obstaculizan la atribución de los crímenes cometidos en un sentido colectivo. El régimen también empleó el símbolo de la caída adámica para fraguarse su sentido histórico como comunidad. El carácter fundacional del relato del mito se equiparó con el principio del régimen autoritario, pero no como el depositario de la culpa histórica, que los vencidos deberían asumir. Por el contrario, el destino de España quedaba ligado a un presente histórico y simbólico desde donde se afrontaba el futuro, cuyo paraíso perdido se encontraba en 1469 (Labany 1989, pp. 44-45). El futuro se construía con los muertos enterrados, los vencidos glorificados, y una historiografía que impedía la atribución de la deuda que, tras el Pacto de Sangre, Franco contrajo con todos los desaparecidos, torturados o confinados en campos de concentración (Richards 1996, p. 214). Al fin y al cabo, una historicidad basada en el olvido de la culpa, cuya representación epistemológica adoptaba la forma de construcciones de testimonios públicos y físicos a través de los cuales se glorificaba la labor de los mártires franquistas (Colmeiro 2005, pp. 35-36).

En el cierre del film se observa una paradoja en la historicidad de Juan y esta se vincula con el cambio, tímido, que supuso la aparición de una suerte de revisionismo histórico en los libros de historia española que abordaban la Guerra Civil. Variación que repercutió en una necesidad exigua de generar un discurso histórico, en relación al pasado belicoso, dirigido hacia la reconciliación. Reconciliación, consciente o inconsciente, sobre la cual se edifican las bases que constituyen la transición entre dictadura y democracia, y en relación a la Guerra Civil (Aguilar 2002, p. 64-70). Las primeras manifestaciones estudiantiles, presentes en la película, son la prueba de esta disidencia con el discurso oficial, o bien la emergencia del cine de reconciliación que, durante la parte final de la dictadura, colaboró a generar este discurso de restablecimiento del pasado (Kinder 1993, p. 84; Aguilar 2002, p. 134). Este nunca llegó a plasmarse como tal, ya que pondría en peligro el significado del discurso legitimador de la guerra como una cruzada necesaria para salvar a España (Aguilar 2002, p. 142). El film de Bardem captura dicho viraje y señala la problemática que este conlleva. Después del suceso en la universidad, es viable interpretar que la historicidad de Juan representa una voluntad de acarrear el significado de su culpa, es decir, quiere reconciliarse con el otro afirmando y negando su culpa. Sin embargo, la presencia de María José implica que Bardem mantiene el origen del mal alejado de Juan. De este modo Bardem, presenta el conflicto intrínseco a la idea de la reconciliación, que queda plasmada en la historicidad aporética que Juan personifica, la cual se alimenta desde la paradoja del perdón. Este genera una crítica indirecta a la historicidad franquista por no responsabilizarse completamente de los crímenes come-

tidos. Al mismo tiempo, es como si la presencia del símbolo de la caída del mito adámico en el film señalara el hecho de que se permitió que la culpa y el mal formaran parte de la cotidianidad, mientras que la necesidad de atribuirse la culpa corroía a parte de la sociedad, como puede ser el antiguo combatiente franquista de la película de Bardem. La ambigüedad de la historicidad de Juan y la problemática del perdón son los elementos que garantizarían la asimilación de la culpa, pero que sin embargo debilitan la noción de identidad. El motivo, el perdón significa un desligamiento entre agente y acción por la cual se pide perdón, una reflexión que se traslada a la identidad histórica de la España democrática.

Esta carece de un proceso de atestación oficial de los crímenes cometidos durante la guerra y el franquismo, como si el símbolo no atendiese al hecho de que es el relato que señala la siempre presencia de la culpa. La Ley de Amnistía de 1977 supone una decisión política según la cual todos los presos políticos quedaban impunes de sus actos, como si España pudiera comenzar su viaje hacia el futuro asimilando el significado de la caída del mismo modo que en la dictadura se revirtió la interpretación de la misma para señalar el carácter inocente del estado. Si en la película de Bardem el asesinato es el personaje anónimo, en la novela de Loriga asesino y muerto carecen de nombre. Así, el texto literario ejemplifica la transición democrática construida desde una política de reconciliación nacional, que iguala a vencidos y vencedores a través del perdón. En este sentido, Javier Marías testimonia las repercusiones de todo este proceso en *La edad del recreo*, donde afirma que los años ochenta han sido como vivir en el paraíso de la inocencia, porque «han sido muy fáciles, divertidos, años durante los cuales el mundo se ha visto libre no sólo de fastidiosas ideologías, sino - y esto es lo principal, lo asombroso, lo nuevo - de la memoria, lo que quiere decir, por lo tanto, también de los hechos» (p. 24). Del mismo modo que la democracia se edificó sin atribuirse la culpa, manteniendo a parte de los ciudadanos que constituían el aparato dictatorial en los cargos más importantes de la sociedad democrática, en la novela se aprecia cómo la no atribución de la culpa de la muerte también se esparce en la historicidad del asesinato (Cardús 2000, p. 21; Aguilar 2002, pp. 195-199). La principal diferencia es que la historicidad del asesino es consecuente con sus actos, porque rechaza formar parte de la herencia de España cuando dispara al cielo y termina con el símbolo que explica el carácter histórico de la culpa. Aunque la realidad era bien distinta, la huella del mal de Franco formó parte del imaginario colectivo por el simple hecho de que estaba presente en forma de monumentos, nombres de calles o monedas: por ejemplo, no fue hasta el año 1995, poco después de la publicación de *Caídos del Cielo*, que las pesetas con la cara de Franco se retiraron de circulación (Aguilar 2001, p. 111).

La historicidad de la España democrática también sufre las repercusiones de la postmodernidad, término con el que entendemos la crisis de la

representación del sujeto, que se debe al auge y control de los medios de comunicación y sus métodos para manipular lo que se considera como real (Vattimo 2003, p. 15). Es un hecho que afecta a España, que fomentó su historicidad desde los medios de comunicación tan presentes en la novela. Por un lado, las editoriales de la prensa escrita promovían un discurso reconciliador y poco crítico con la presencia de la culpa en la historicidad del país (Aguilar 2002, p. 229). Por el otro, esta ceguera se reflejaba desde la televisión, que mostraba una sociedad ajena a los fenómenos políticos más determinantes de su historia, porque en los años ochenta los medios audiovisuales no cesaban de «recreate Franco's regime free from Franco's supporters and to promote the imaginary of a Transition that left an entire era behind, yet took along with it all those who had lived there» (Cardús 2000, p. 22). Tanto la historicidad de la novela como la de España se inscriben en las teorías críticas que conciben que se ha llegado al final del arte, la novela, el conocimiento y, hasta cierto punto, el final de la posibilidad de representar la historia, la realidad o el sujeto mediante prácticas discursivas: cuya principal repercusión es «the loss of geographical-sociological centrality, the abandonment or extreme qualification of the axiom of historical progress, our sense of the failure or severe inadequacies of knowledge and humanism in regard to social action» (Steiner 1971, p. 65). Este argumento podría ser suficiente para explicar cómo los modos de producción económicos afectan la identidad histórica del sujeto en la novela. Sin embargo, Loriga elimina del símbolo y señala cómo el estado se sirvió de estos mecanismos de poder que fomentan una sociedad vacía y sin historia. Por esto motivo, es una huida que plantea una reflexión del acontecimiento de la muerte solamente en su sentido existencial, porque el prójimo y la herencia del pasado han desaparecido. No es como en Bardem, donde Juan concibe la muerte del ciclista como la muerte del otro, porque Loriga radicaliza la repercusiones de construir una historicidad individual que no asume la culpa, y su escapada resulta en una historicidad inexistente.

Este estudio se ha centrado en observar las profundas diferencias entre los dos asesinos y su comportamiento respecto al crimen que han cometido para detectar cómo asimilan algo tan fundamental y que a la vez afecta la poética compositiva de film y novela: la culpa. Así, ha surgido el fenómeno de la culpa y la deuda como vertebradoras de la identidad histórica de dos asesinos. Esta se plasma en la temporalidad de los personajes, a partir de la cual se accede a la representación del símbolo de la caída del mito adámico. Símbolo que refleja el modo en que España, entendida como sujeto colectivo, desde la dictadura hasta la democracia, ha negociado con su propio mal y representa su historicidad. La lectura simbólica de este mito, que reduce en sí mismo el relato de la característica existencial del ser humano y explica por qué la historicidad ha de entenderse desde una libertad siempre mancillada, arroja una oposición entre la historicidad de los asesinos. Al mismo tiempo, esta se entrecruza con la historicidad de España

en cada momento histórico. La de Juan se vincula con el discurso oficial la de la democracia, porque esta se sustenta sobre el perdón oficial promulgado en 1977, que no se atribuyó la culpa cuando igualó los responsables de cometer el mal. En cambio, la huida del asesino de Loriga recupera la historicidad de la dictadura, pero también expresa las consecuencias de vivir sin atender a la culpa y vertebrar la historicidad sin responsabilizarse del mal, tal y como se hizo en la democracia. Es una invitación para todos los telespectadores, a que consuman la reacción extrema de un sujeto que vive encadenado al yugo de otro tipo de dictadura. Es la homogeneizadora y hedonista de la cultura audiovisual fomentada desde los grupos de poder asociados con la televisión, aquellos que maquillan la historicidad del estado (Pasolini 2009, p. 31-34).

La comparación entre la historicidad de los dos asesinos señala la controversia que conlleva la idea del perdón, el eje sobre el que pivota la transición entre dictadura y democracia. El perdón afecta la noción de identidad, cuya inexistencia la encarna el asesino de la novela como miembro de un sujeto colectivo que ha perdonado la muerte durante la guerra y la dictadura: el perdón es una acción que conlleva la separación del acto que se ha cometido y por el cual se pide perdón. La responsabilidad ética de Juan es indudable. Abarca su pasado más inmediato y su presente histórico. Por el contrario, el prójimo no existe en la novela, donde la figura del perdón es inexistente. Las implicaciones éticas de la historicidad del asesino anónimo de Loriga existen en la medida que esta invita a pensar en lo que no queremos decir. La impalpable culpa de nuestra sociedad actual, que avanza hacia el futuro como la historicidad del asesino de la novela y la historicidad de la democracia: libre de culpa y sobre la idea del perdón. Sin embargo, a diferencia de Bardem y la historicidad oficial del régimen franquista y democrático, en Loriga existe una conciencia de la culpa, una aceptación del propio mal, que se demuestra en clave simbólica con el disparo al cielo. El asesino no se atribuye sus crímenes porque no se arrepiente de nada, lo cual afecta a la imagen de la historicidad de la democracia que la novela propone; ni toma conciencia ni se atribuye y responsabiliza del mal y la culpa. En el texto literario, la culpa es la consecuencia de un robo que el protagonista no cometió, como si su historicidad señalara su no responsabilidad sobre el pasado, que sus padres no condenaron y vieron por televisión en los años ochenta. Encontrada en una basura, la última bala de la pistola dispara hacia Dios, cuando concluye la búsqueda de un cielo huérfano de un padre, el simbólico responsable de la moral que rige la realidad donde no quiere vivir.

Bibliografía

- Aguilar, Paloma (2001). «Justice, Politics, and Memory in the Spanish Transition». En: Barahona de Brito, Alexandra; González-Enríquez, Carmen; Aguilar, Paloma (eds.), *The politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 92-119.
- Aguilar, Paloma (2002). *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*. Londres: Berghahn Books.
- Bardem, Juan Antonio (1955) (dir.). *Muerte de un ciclista*. S.l.: Guión Films.
- Cardús, Salvador (2000). «Politics and the Invention of Memory: For a sociology of the Transition to Democracy in Spain». En: Resina, Joan Ramón, *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, pp. 7-29.
- Cerón, Juan Francisco (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Colmeiro, José F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Anthropos: Barcelona.
- Deleuze, Gilles (2012a). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2012b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Evans, J. (2007). «Pudovkin and the censors: Juan Antonio Bardem's *Muerte de un ciclista*». *Hispanic Research Journal*, 8 (3), Junio, pp. 253-265.
- Gracia, Jordi (1996). *Estado y Cultura: El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Gubern, Román (2007). *Historia del cine español*. 7ª ed. 1995. Cátedra: Madrid.
- Heidegger, Martin (1997). *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera (1972). Santiago de Chile: Universitaria.
- Ilie, Paul (1981). *Literatura y exilio interior*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kierkegaard, Soren (1982). *El concepto de angustia*. Trad. Demetrio G. Rivero. Madrid: Espasa Calpe.
- Kierkegaard, Soren (2008). *Sickness unto death*. Radford: Wilder Publications.
- Kinder, Marsha (1993). *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. California: University of California Press.
- Labany, Jo (1989). *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lema-Hincapié, Andrés (2008). «Existential Crossroads in *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955)». En: *Burning Darkness. Half*

- Century of Spanish Cinema*. Eds. Juan Ramon Resina & Andrés Lema-Hincapié. Nueva York: State University of New York. pp. 27-43.
- Loriga, Ray (1995). *Caídos del cielo*. Madrid: Plaza & Janés.
- Lunati, Montserrat (2002). «Travelling by the Book: Perpetuating a Masculine Tradition in Ray Loriga's *Caídos del cielo*». *Letras Peninsulares*, 17 (8), pp. 427-448.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2004). *Voces contemporáneas*. Barcelona: El Acantilado.
- Marías, Javier (2010). «La edad del recreo». *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad*. Barcelona: Los libros del lince.
- Moreiras Menor, Cristina (2002). *La cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Pasolini, Pier Paolo (2009). *Escritos Corsarios*. Madrid: Oriente y Mediterráneo.
- Pérez, Jorge (2007). «Reckless Driving: Speed, Morality, and Transgression in the Spanish Rock 'n Road Novel». *En: Henseler, Christine; D. Pope, Randolph (eds.), Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 153-169.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007). *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida (Venezuela): Ediciones El otro el mismo.
- Richards, Michael (1996). 'Civil War, Violence and the Construction of Francoism'. *The Republic Besieged: Civil War in Spain 1936-1939*. Eds. Paul Preston y Ann L. Mackenzie. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 197-239.
- Rico, Francisco (1991). «De hoy para mañana: la libertad de la literatura». *El País* (1991-10-09). (n.p.).
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira Calvo. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Ricoeur, Paul (2004). *Finitud y culpabilidad*. Trad. Cristina Pretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni. Madrid: Editorial Trotta.
- Ricoeur, Paul (2004). *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Trad. Agustín Neira. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Safranski, Rüdiger (2000). *El mal o el drama de la libertad*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets Editores.
- Sartre, Jean Paul (2005). *El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología*. Trad. Juan Valmar. Buenos Aires: Losada.
- Steiner, George (1971). *In Bluebeard's Castle: some notes towards the redefinition of culture*. Londres: Faber and Faber.
- Vattimo, Gianni (2003). *En torno a la posmodernidad*. 2.^a ed. Rubí: An-thropos.

