

LA DEIXIS EN *TE DOY MIS OJOS*: UNA INVITACIÓN A LA EMPATÍA

Richard K. Curry
Texas A&M University, Estados Unidos

para mac

*Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!
[...]
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
“Yo te quiero, soy yo”.*

PEDRO SALINAS, La voz a ti debida

Recibido: 24/06/2012. Aceptado: 12/02/2013

La deixis es un sistema modelante de la lengua mediante el cual se organizan las relaciones de persona, lugar, tiempo, deferencia y discurso. Los deícticos son elementos lingüísticos que aluden a personas, cosas, lugares, tiempo o conceptos, o que los sustituyen; su interpretación depende de otro elemento que esté dentro del discurso mismo o dentro del contexto del discurso o que presupone su existencia. Indican relaciones entre partícipes y el contenido del mensaje y contribuyen a la cohesión interna y a los lazos externos del discurso.

La deixis también es una actividad lingüística humana, y como tal se le pueden asignar funciones, dependiendo de lo que la deixis intenta lograr dentro del contexto, más allá de sus aspectos puramente lingüísticos. De ahí, pues, hay una deixis personal,

una deixis espacial, una deixis temporal, una deixis social y una deixis discursiva; además, existe una deixis empática.¹

Esta última, la deixis empática, tiene que ver con el uso metafórico del algún deíctico para indicar una distancia o proximidad o intimidad entre el hablante y un referente. Es el uso de un demostrativo u otro deíctico para señalar la distancia o cercanía emocional del hablante. Por ejemplo, el hablante puede emplear “este” para indicar que siente una cercanía emocional a un referente; en cambio el empleo de “ese” puede indicar la distancia emocional al mismo. En la literatura, el efecto creado por la deixis puede impactar el grado de cercanía que el receptor-lector siente con el texto. Jeffries (2008) ha mostrado que el movimiento o cambio entre un deíctico y otro (*deictic shifting*) puede crear una situación en que el lector se siente más involucrado, más identificado, con el enunciado. En la medida en que tal involucramiento o identificación (*reader-involvement*) se asemeja o invita a la empatía por parte del receptor-lector, podemos postular la invocación de la función empática de la deixis en estos casos.

Dentro de este sistema modelante, los deícticos son aquellos elementos de la lengua que carecen de significado propio. Son aquellos elementos lingüísticos, palabras o expresiones que solo cobran un significado determinado a la hora de aplicarse en un enunciado particular. Los deícticos no pueden describirse sin recurrir a aspectos del acto de comunicación, aspectos del contexto de la enunciación. Como tal, los deícticos son referencias cuya interpretación depende del contexto extralingüístico del enunciado; su interpretación depende de la situación comunicativa. Central en este sistema de relaciones es el hablante, pues todo se organiza en torno a él. Además, hay que reconocer que el hablante y la organización deíctica que giran en torno a él implican también el momento y el lugar en que habla, sus propios gestos y el lugar dentro del discurso donde se encuentra. Una referencia deíctica lograda no solo establece relaciones con los demás elementos dentro de la enunciación, sino que depende de que los partícipes estén conscientes de sus constituyentes. Los datos de lugar y tiempo y los roles de los partícipes se relacionan con los del referente de deíctico.

La deixis es un fenómeno universal y, como sistema modelante, se encuentra entre la semántica y la pragmática. Aunque no se presta a una verificación verdad-semántica y es problemático darle a la enunciación un sentido o determinar una denotación de la expresión deíctica, un deíctico claramente tiene un significado referencial. Cuando un deíctico se emplea, el hablante se refiere a una cierta entidad.

¹ Para profundizar más en este concepto, véanse estudios como los de Sylvia Adamson, Einav Argaman, Stephen C. Levinson o John Lyons, entre otros (véanse las referencias en las obras citadas).

La deixis tiene que estudiarse en el ámbito del discurso, y su estudio necesariamente tiene un componente empírico, aunque también tienen que tomarse en cuenta los procesos de percepción y cognición. Para poder identificar el referente, la atención del receptor tiene que ser orientada y guiada hacia el referente. No solo es necesario saber cuáles son los elementos de la enunciación, sino también cómo se conciben. Un componente de esa orientación puede ser el gesto. La función gestual puede complementar la invocación a la función deíctica en la medida en que puede referir la situación hacia un referente particular, orientando en cuanto al quién, al cuándo, al dónde y al qué del campo deíctico.

Una expresión deíctica construye un espacio mental en el que emisor y receptor están igualmente presentes en un momento determinado. Ese espacio mental evocado por la expresión deíctica implica una compartida conceptualización del centro deíctico, entendido como la perspectiva desde la cual se ven los eventos. Como ya se ha dicho, la organización deíctica comúnmente gira en torno al yo-hablante, pero se puede hablar también de la des-subjetivación (*de-subjectivisation*) en que el centro deíctico se desvía del sujeto-emisor hacia el receptor o el referente (Adamson, 2008). Una desubjetivación o recentralización del centro deíctico en un *no-hablante* claramente tiene implicaciones para una posible función empática.

Así pues, procedente del griego δειξις (“señalar”, “referencia”) y parte de la pragmática, la deixis se manifiesta en diferentes expresiones deícticas, según se refieran a personas, objetos, lugares o espacios temporales y tiene que estudiarse no solo en términos internos lingüísticos, sino también dentro del contexto en que se realizan. Al examinar la deixis en *Te doy mis ojos*, tendremos en cuenta no solo los enunciados de los personajes en su tiempo y espacio diegéticos, sino también los cambios deícticos con las implicaciones para el centro deíctico, para los gestos (tanto reales como metafóricos) y para el contexto en que logran su referencia. No solo describiremos las implicaciones de los deícticos para la organización del discurso, sino también, y más importante, su función como invitación a la empatía.

La deixis y el juego deíctico tienen gran importancia en la comprensión e interpretación de la heroica película *Te doy mis ojos* del 2003. Ganadora de siete estatuillas Goya,² es heroica la película porque toca el tema tabú de los maltratos conyugales. Pero no es heroica solo por tocar este tema, sino por la forma en que lo hace. Contra la corriente del cine internacional que vive de la violencia, el discurso filmico de *Te doy mis ojos* no se recrea en mostrar la violencia. Más bien el discurs-

2 En la XVIII edición de los Premios Goya, *Te doy mis ojos* se llevó los siguientes premios: mejor película, mejor dirección (Iciar Bollain), mejor interpretación femenina protagonista (Laia Marull), mejor interpretación masculina protagonista (Luis Tosar), mejor interpretación femenina de reparto (Candela Peña), mejor guion original (Iciar Bollain y Alicia Luna) y mejor sonido (Valiño, Pino, Crespo y Gutiérrez).

so filmico se basa en la metonimia: la directora tiene la inteligencia de mostrar los efectos de la violencia de género, obligando al espectador a atar cabos y expresando eficazmente lo duradero y profundo que es el trauma asociado con este fenómeno. Heroico también es su perspectivismo. Más fácil, quizás, y menos atrevido habría sido crear una historia que le rindiera al espectador solidarizarse ciega y plena con la víctima. Heroicamente el discurso narrativo le dedica casi tanto espacio al marido victimizador, a quien se lo ve, a pesar de sus esfuerzos, abismarse en la trágica realidad que la violencia ha creado.

Así es que *Te doy mis ojos* contrasta con una película estrenada dos años antes, cuya temática también está centrada en violencia de género, *Solo mía* de Javier Balaguer (2001). El título de esta película, ópera prima del director, permitiría un juego deíctico del tipo que se va a analizar en *Te doy mis ojos*, pero el director decide ir en una dirección más convencional.

Esa película empieza con la pantalla en negro sobre la que se escuchan los gritos enfadados de una pareja (“cállate”, “suéltame”, “eres la culpable”, “eres una fracasada”, etc.) De repente, irrumpe una camilla por las puertas del pasillo de un hospital; médicos y enfermeras atienden frenéticamente a un paciente ensangrentado. Con otro flash, el espectador se transporta a un piso cuyo suelo muestra gotas de sudor y sangre y el caos de una pelea. Ángela, fumando y con aire de agotada y enojada, de entre sombras se levanta y se mueve al centro de la toma. Mirando cada vez más de cerca la cámara, la cual asume la perspectiva de Joaquín, quien respira hondo hostigado, Ángela le dice:

Mírame, eh, mírame... ¿Sabes quién soy?... ¿Me conoces? [...] ¿Has intentado mira una, una sola vez, ponerte en mi lugar?...Ahora, te toca a ti. [...] Se acabó, pero, se acabó para siempre... Y no vuelvas a levantarme la voz.

Desde los primeros momentos está claro que deixis y perspectivismo se combinan para invocar la venganza, y *Solo mía* trata de una venganza del tipo de la que se ve en *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2001). A modo de *flashbacks*, es un film que explica el porqué de esa venganza, con varias escenas de maltrato, tanto físico como psicológico, y siguiendo la evolución de la pareja, desde el momento de la boda, la paternidad, los reproches e insultos y las excusas hasta el divorcio, seguido del acoso y la lucha en los juzgados, mostrando la indefensión, la impotencia y el miedo que pueden sentir las mujeres víctimas de los maltratos conyugales.

Se le puede decir *tabú* por el lugar que esta temática asumiría dentro del devenir histórico del cine español contemporáneo, el cual no se puede entender sin volver la vista atrás y contextualizarlo en vista de lo que era la dictadura franquista y la práctica censorial del franquismo.

La dictadura franquista quiso imponer un modelo de sociedad orgánica con una política de género que le negaba a la mujer cualquier tipo de autonomía individual.³ Dada la complejidad y variedad del fenómeno de la violencia de género, es muy difícil conocer sus dimensiones globales. En cambio, sí parece factible postular que cualquier ambiente en el que una persona se ve inferior, menospreciada o menos valorada es un ambiente en que se dan las condiciones para el abuso de esa persona. La dictadura franquista institucionalizó una mentalidad que concebía a la mujer como sujeto pasivo respecto del marido como sujeto activo. Se legitimizó la subyugación de la mujer, una situación que sin duda podría contribuir a la violencia de género, si no como causante, como actitud que la hiciera tolerable. Reflejo y evidencia de esta actitud “tolerante” hay en varios personajes de *Te doy mis ojos*. En la película, varios hombres que integran el grupo de terapia, la madre de Pilar y el policía que le toma la denuncia (capítulo 36) parecen ver como normal y estar dispuestos a tolerar cierto nivel de violencia en pareja.

Durante las casi cuatro décadas de la dictadura franquista, una censura oficial no toleraba ninguna manifestación semiótica que pudiera mermar la confianza en el régimen. Un aparato censorial se ocupaba de censurar cualquier texto que atacara al régimen o su política, a la Iglesia, a la moral. A partir de 1963 se observaba un movimiento aperturista en la censura; pero no es sino hasta 1996 cuando, bajo la dirección de Manuel Fraga Iribarne, el Ministerio de Información promulgó una ley que promulgara especificidad de normas, que el artista realmente supiera con qué se enfrenta. Por ejemplo, se publicaron unas claras normas cinematográficas que especifican una lista de temas tabú que incluyen el divorcio, el aborto, la eutanasia y el uso de anticonceptivos.

De esta forma, se creó una especie de “asignaturas pendientes”, abierta en teoría unos años antes por las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (1955),⁴ para

3 El régimen desarrolló una legislación que excluía a la mujer de muchas actividades, en un intento de mantenerla en roles tradicionales. Véanse, por ejemplo, el Fuero del Trabajo, de 1938: el Estado “prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y liberará a la mujer casada del taller y de la fábrica”; o la llamada *licencia marital* (Derecho de Familia, artículo 57), que obligaba a la mujer a obedecer al marido, pues sin su licencia no podía trabajar, ni cobrar su salario, ni ejercer el comercio, ni ocupar cargos, ni abrir cuentas corrientes en bancos, ni sacar su pasaporte, ni el carné de conducir, entre otros (esta idea de la licencia marital se mantuvo hasta la reforma legislativa de 1975), o una orden del mismo año de 1938 (*Boletín Oficial del Estado*, 31 diciembre), que declara que “la tendencia del Nuevo Estado, es que la mujer dedique su atención al hogar y se separe de los puestos de trabajo”.

4 Digo “en teoría” porque, aunque no se propusiera ninguna lista de temas a ser tratados, lo que se proponía fue un cine más socialmente responsable, como el de otros países, que “concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio”, como decía el manifiesto inaugural de dicha conferencia.

el cine posterior, para el cine de los últimos años de la dictadura, para el cine de la “transición” y para el cine posterior. Esas “asignaturas pendientes” iban cumpliéndose, esos temas tabú iban cayendo, entre ellos los últimos, el paro en *Los lunes al sol* (León de Aranoa, 2002), la violencia de género en *Te doy mis ojos* (2003) y la eutanasia en *Mar adentro* (Amenábar, 2004).

Te doy mis ojos nos cuenta la historia de Pilar, víctima más de los malos tratos conyugales, quien intenta rehacer su vida. Empieza a trabajar como cajera de visitas turísticas en la iglesia de Santo Tomé que alberga *El entierro del conde de Orgaz*, en Toledo, y a través de su nuevo trabajo comienza a relacionarse con otras mujeres. Antonio, su marido, emprende su búsqueda y su recuperación; promete cambiar y busca ayuda en un psicólogo. Según las palabras de la directora:

Te doy mis ojos cuenta la historia de Pilar y Antonio pero también de quienes los rodean, una madre que consiente, una hermana que no entiende, un hijo que mira y calla, unas amigas, una sociedad y una ciudad como Toledo que añade con su esplendor artístico y su peso histórico y religioso una dimensión más a esta historia de amor, de miedo, de control y de poder (Bollaín, 2004: en línea).

Te doy mis ojos es la obra de Icíar Bollaín, conocida por ser una directora comprometida. Con este, su tercer largometraje,⁵ confirma su habilidad de contar historias, tanto como directora como guionista⁶. Son historias donde hasta los títulos provocan interés y ofrecen claves para la lectura misma de los filmes. Con *Te doy mis ojos*, el título de la película sugiere la importancia de los deícticos para entender el verdadero (los verdaderos) significado(s) y los aspectos estructurales de esta importante obra cinematográfica. La presencia en este título de *te* y *mis* (además del *yo* implícito en *doy*) actualiza el sistema deíctico personal, y de inmediato plantea la necesidad de aclarar quién es el hablante alrededor del cual se coagula una serie de significados precisos.

De hecho, dentro de *Te doy mis ojos*, la deixis tiene que analizarse sobre dos diferentes niveles, sobre dos diferentes situaciones de comunicación. El primero de estos dos niveles tiene que ver con la construcción del discurso fílmico, y es la comunicación de la directora-guionista (emisora del mensaje) hacia su público, el espectador (receptor del mensaje). Por otro lado, la deixis tiene que analizarse dentro del espacio diegético; es decir, hay que comentarla sobre el nivel de los enunciados entre los personajes que pueblan el mundo narrado/narrativo. Los enunciados poseen

5 Antes, como directora, Icíar Bollaín había realizado *Hola, ¿estás sola?* (1995) y *Flores de otro mundo* (1999), ambas con una temática centrada en la mujer y su búsqueda de identidad y felicidad.

6 Es coguionista en *Hola, ¿estás sola?* (1995), *Flores de otro mundo* (1999), *Te doy mis ojos* (2003) y *Mataharis* (2007), o sea, cuatro de sus seis películas.

su propio sentido interno a ese mismo discurso, un sentido creado por la situación comunicativa entre personajes.

Al iniciarse la cinta, momento en que toda película orienta al espectador con respecto a cómo hay que leerla, presenciamos la desesperada huida del domicilio familiar de una despavorida mujer y su hijo. Esta secuencia introductoria termina con la desoladora e inconexa frase “¡Que me he venido en zapatillas!” (capítulo 1, 2: 46), mientras Pilar llora en brazos de su hermana. Por el valor central de la deixis (el *yo* implícito reforzado por el pronombre *me*) de la frase, sabemos que nuestra atención tiene que concentrarse en Pilar; la establece como sujeto de la frase y sujeto organizador de la película. Por el pavor que muestra y por lo inconexa de la frase que pronuncia, intuimos que la película tiene que interpretarse como la explicación de por qué Pilar viene huyendo.

Desde dentro del espacio diegético de *Te doy mis ojos*, desde la perspectiva de la trama estas palabras salen de la boca de Pilar. Pilar huye en plena noche de su casa, situada en un barrio periférico y residencial de Toledo; lleva consigo a su hijo de unos ocho años. En su huida busca refugio en la casa de su hermana, una restauradora de arte que lleva una vida independiente al lado de su pareja escocesa; ambos residen en la parte vieja e histórica de Toledo. Una víctima más de los malos tratos conyugales, Pilar se ha puesto a rehacer su vida y ha empezado a trabajar. Su marido la busca porque quiere recuperarla. Ha buscado la ayuda de un psicólogo y promete cambiar. Una tarde, en vez de ir a comer con sus nuevas amigas, Pilar se va con Antonio. Pasan un interludio amoroso en la casa de la hermana. Desnudos en la cama, el cariño y la pasión los aleja y los sumerge en la siguiente conversación (capítulo 17, 1: 7):

ANTONIO. (*Acariciándola.*) Hace mucho que no me regalas nada...
como esas orejas o esa nariz.

PILAR. Di lo que quieres y yo te lo doy.

ANTONIO. Todo, lo quiero todo. Desde allí hasta aquí. (*Señalando con el dedo desde los pies hasta la cabeza.*)

PILAR. Ya lo tienes.

ANTONIO. No, quiero que me lo des.

PILAR. (*Reticente.*) Te lo doy.

ANTONIO. Pero todo... lo quiero todo. Todo... los brazos, las piernas, los
dedos... Me tienes que dar todo. Dímelo.

PILAR. Te doy mis brazos. (*Se besan.*)

ANTONIO. Las piernas...

PILAR. Te doy mis piernas. (*La penetra.*)

ANTONIO. Los dedos...

PILAR. Te doy mis dedos.

ANTONIO. El cuello...

PILAR. Te doy mi... mi cuello. (*Hay más pasión.*)

ANTONIO. Los pechos...

PILAR. Te doy mis pechos.

ANTONIO. Tu espalda... tus hombros... (*Poseyéndola.*)

PILAR. (*Entre suspiros.*) Mi espalda... mis pies... Te doy... te doy mis ojos...
y mi boca...

Al mismo tiempo que Pilar se entrega físicamente a su esposo, le ofrece un “regalo” precioso: “Te doy mis ojos”. Deícticamente y de acuerdo con una función personal, el yo organizador, Pilar, recalca la situación de intimidad identificando a la persona con quien habla como un *tú*. Recalca el carácter íntimo de la pareja.

En vista de la tensa dinámica general de esta relación, sería posible también interpretar el empleo de *mis* en “Te doy mis ojos” en términos de una función empática. Hasta ese punto en la conversación, es Antonio quien marca los pasos. Cada vez que él sugiere algo, Pilar responde ofreciéndole a Antonio lo que él primero pide (brazos, piernas, dedos, cuello...). Antes de que él pueda pedir más, sin embargo, con “te doy mis ojos” es Pilar quien se adelanta. Dentro del patrón establecido de pedir/ofrecer, al adelantarse es Pilar quien pide, en busca de que Antonio ofrezca. De ahí, es posible postular que ella se apodera del discurso cambiando la función deíctica. De acuerdo con la intimidad del momento, ese discurso está marcado deícticamente por el yo-tú que marca la intimidad entre las dos personas partícipes en el discurso. Pero, es posible postular que al decir “te doy mis ojos”, Pilar invoca la deixis empática, en la que lo que se pide es la identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro.

Eso sí, al emplear un lenguaje figurativo (“te doy mis ojos”), Pilar le pide a Antonio que “vea”, que “mire” la situación de esa relación íntima desde el estado de ánimo de ella. En la deixis, “mis ojos” ahora contrasta con “tus ojos” para crear una invitación a una empatía en que Antonio se identifique mental y afectivamente con lo que está sintiendo Pilar. Es una invitación a que mire las cosas desde la perspectiva de ella. Es como si ella le dijera a Antonio: “Antonio, mira lo que estás

haciéndome”, “mira lo que estás haciendo a nuestra familia, a nuestro hijo”, “mírate a tí mismo como yo te veo”. En una situación comunicativa en la que la deixis se organiza según los interlocutores Pilar y Antonio, existe una invocación de la función empática en que Pilar pide que Antonio asuma el lugar de ella como yo organizador de la deixis para que el cambio lingüístico, el cambio en el centro deíctico, produzca una comprensión afectiva.

Sobre ese otro nivel, sobre el nivel de la construcción del discurso filmico mismo, hay otra evidencia textual sobre la que es posible fundamentar otra organización deíctica en *Te doy mis ojos*. Se trata de la comunicación establecida entre la directora y el espectador.

En sus primeros minutos, toda película se declara ante la realidad. Toda película le presenta al espectador una matriz para su propia interpretación. Los primeros minutos de una película son cruciales porque allí se le da al espectador una orientación en cómo hay que leer la película. Y *Te doy mis ojos* no es ninguna excepción.

En sus primeros tres minutos, *Te doy mis ojos* le provee al espectador la matriz para su organización deíctica sobre el nivel de la construcción del discurso filmico. Es de noche y, después de una breve toma panorámica de un edificio de pisos, entramos en uno de esos pisos donde encontramos a una mujer (Pilar) que frenéticamente llena una maleta, y despierta a su hijo. Sale con él en busca de un taxi. Como no ninguno les para, suben a un autobús. Se los ve cruzar una plaza de la parte vieja e histórica de Toledo. Durante esas escenas introductorias, periódicamente empiezan a aparecer los créditos. Pilar toca la puerta de la casa de su hermana, y en una escena emocionante de bienvenida, descubre que ha salido en zapatillas. Es en este instante cuando aparece el último de los créditos de la película, aparecen superimpuestos a las imágenes de la narración de la huída que vamos viendo. Este último de los créditos, claro, es el que identifica a la directora, Icíar Bollaín. Inmediatamente la pantalla va a negro y luego pasa a un *fade in* del título de la película: *Te doy mis ojos*. Es decir, terminan los créditos con la identificación de la directora, seguidos de un metafórico cerrar y abrir del ojo de la cámara.

Lo que más interesa, sin embargo, es la metonimia. Por esta íntima asociación de contigüidad en el montaje, en el discurso filmico, la directora Icíar Bollaín aparece como quien “pronuncia”, quien enuncia la frase “Te doy mis ojos”. Subraya este hecho la misma diferencia en la presentación de los créditos. Estos, hasta que aparece el título mismo de la película, van presentándose superpuestos encima de las imágenes que se están realizando dentro del mundo que esas mismas imágenes crean. Tan pronto desaparece el crédito que identifica a la directora, se sale momentáneamente de ese mundo narrado a una pantalla en negro sobre la que aparece el título “TE DOY MIS OJOS” (sí, todo en letras mayúsculas) (capítulo 1, 2: 58). Este salirse del

mundo épico de la narración es importante porque refuerza el intento de subrayar esa comunicación que existe entre emisor y receptor, entre director y espectador.

Por la íntima asociación de contigüidad del nombre de los créditos y la enunciación “Te doy mis ojos”, se identifica la directora no solo como la (una) perspectiva organizadora del discurso filmico, sino también como el *yo* emisor del mensaje (la película) organizador de la comunicación. Si la directora es el *yo* hablante alrededor del que se organizan las relaciones deícticas, el *tú* receptor del mensaje es el espectador. Siendo la película misma el mensaje emitido, se enfatiza una situación comunicativa que siempre existe en el cine, en la que director y el espectador se relacionan como emisor y receptor.

En esta situación comunicativa se repite el mismo carácter deíctico dual que se observaba antes sobre el nivel de los enunciados, en la íntima conversación entre Pilar y Antonio. Por un lado, el emisor elige el *tú* para referirse a la persona con quien habla. Para dirigirse a su receptor-espectador, elige referirse a este como un *tú*. En términos de la deixis social, la elección del *tú* para referirse al receptor-espectador con quien habla mediante el *te* del “Te doy mis ojos” establece una relación de cercanía entre emisor y receptor, e implica una desobjetivación que cambia el centro deíctico hacia otro referente. Aunque esto nos extraña sobre un nivel de familiaridad en el que ese emisor-espectador es un desconocido (para el que más apropiado parecería el *usted* referido en *le*), parece sumamente legítimo su empleo dada la intimidad del tema a tratar. Mediante la deixis, la invocación de una relación de cercanía entre el *yo* y el *tú* partícipes en la situación comunicativa queda como una advertencia del carácter íntimo del tema a ser tratado en los 103 minutos que siguen. Al mismo tiempo, al entablarse esta comunicación en un espacio fuera del íntimo mundo narrado, en esa pantalla en negro, también queda claro el carácter social (societal) del mensaje a ser emitido.

Por otro lado, y otra vez mediante el uso metafórico de la idea de dar ojos, el *yo*, principio organizador de la deixis, invoca la deixis empática. Así, la directora invita al espectador a que se identifique mental y afectivamente con *el otro*; en este caso, con los personajes cuya historia se narra. Con sus ojos, con su visión, la directora pondrá al espectador en el lugar de aquellos sujetos.

Esta invitación a la empatía realizada al nivel lingüístico de la deixis, se refuerza a nivel del material narrado, de tal forma que parece que la directora la propone como parte de la solución al problema de la violencia de género. Dos diferentes momentos contrastantes de la trama cinematográfica nos aclaran esta intención.

El primero de estos momentos ocurre con los hombres de la terapia en grupo. Están allí porque abusan de sus mujeres y, aunque Antonio y los otros hombres están allí supuestamente por su propia voluntad, parecen formar una comunidad cerrada y no estar muy receptivos a las ideas del psicólogo. Entre ellos, el momento más revelador es la sesión en la que el psicólogo les pide que hagan un *role play* (juego de roles). En un esfuerzo para llevarlos a la toma de conciencia y de responsabilidad,⁷ les asigna los papeles de mujer y marido en un escenario en que el marido vuelve a casa después de un día en el trabajo. Claro, ninguno quiere hacer el papel de la mujer, y cuando hacen el ejercicio, el diálogo entre ellos es absurdamente reservado e inconexo; es cómico y lo sería más si no encerrara tanta tragedia. El “marido” no puede pensar en ninguna pregunta ni comentario, sino sus propias preocupaciones con la cena. El diálogo no avanza más allá de una serie de “¿qué?” y “¿qué de qué?” (capítulo 20, 0: 25).

Este ejercicio subraya dos cualidades de estos hombres. La primera, ya vista en alguna que otra escena anterior,⁸ es que no pueden comunicar en serio sobre sus emociones ni en un escenario artificial y relajado como un juego. Pero, más importante, vemos que no pueden ponerse en el lugar de otra persona y que son reacios a hacerlo. Son incapaces de la empatía. Este hecho es crucial para entender su mentalidad: abusan de sus mujeres porque estas, supuestamente, los “provocan”, puesto que ellos trabajan tanto “peleando con la vida” y tienen ciertas expectativas de sus mujeres. No pueden imaginarse la perspectiva de sus mujeres ni el terror que les infunden. Son incapaces de identificarse mental o afectivamente con el estado de ánimo de sus parejas.

Hay algunas investigaciones que sugieren que una persona es más capaz y está más dispuesta a sentir empatía por otra persona similar a ella misma. Pero, para eso, es necesario que la persona se conozca a sí misma. Y está claro que Antonio, como la mayoría de los abusadores, no se conoce a sí mismo y no siente.

En otra sesión de terapia en grupo, el terapeuta les sugiere que ante la tentación a la violencia se pueden refugiar en un mundo de tranquilidad que los calme. Cuando les pregunta por momentos en que han sentido paz, dos responden con “la pesca” y con “la parra”. Pero, cuando le pregunta a Antonio, su única respuesta es “No sé; no me acuerdo” (capítulo 12, 0: 48). Paso seguido, el terapeuta los invita a

7 Por ejemplo, cuando al “marido” no se le ocurre nada que decir, el psicólogo le dice: “Mira trata de ponerte en su lugar, tú has estado todo el día fuera trabajando; llegas a casa y tendrás ganas de contarle cosas a tu mujer. Ella ha estado todo el día en casa y tendrá cosas que contarte. Pues, venga”.

8 Cuando, cara a cara, el psicólogo le pregunta a Antonio qué le gustaría decirle a su mujer, qué es lo que echa de menos, qué le gusta de su mujer, este no puede contestar. Cuando el terapeuta sigue insistiendo, Antonio por fin responde: “el ruido” (capítulo 15, 1: 03).

escribir en sus cuadernos sobre ese refugio pacífico como si escribieran a un amigo. Antonio no puede escribir nada, y tras varios intentos de poner algo sobre el papel, simplemente deja caer el bolígrafo. Un caso aun más aparente de esta incapacidad de Antonio de ponerse en contacto con sus propios sentimientos se evidencia en un encuentro con Pilar a orillas del río Tajo. Esta llega con auténtico pavor en la cara y solo escucha cómo Antonio repite como perico las cosas que oye en las sesiones de terapia. El cuaderno en blanco y los finales gritos negativos (“¡A tomar por culo todo!”) recalcan que no habido ningún avance empático.

Con esta incapacidad de ni siquiera poder ponerse en contacto con sus propios sentimientos, es obvio que Pilar le ofrecerá sus ojos para que Antonio primero pueda verse a sí mismo, condición mínima desde la cual también la puede ver y empezar a sentir empatía por ella.

Como para enfatizar esta falta en los hombres abusadores, la película presenta el contraste con ellos en forma de otra comunidad formada por su propia voluntad. Son Pilar y las mujeres con quienes trabaja, pero son diferentes de los hombres porque tienen unas relaciones inclusivas y de intercambio. Disfrutan de su tiempo juntas y tienen interés en las vidas de sus compañeras (le preguntan a Pilar sobre su hermana y su novio escocés, preguntan por el novio de Lola, por ejemplo). En contraste con los abusadores que no manifiestan ninguna capacidad de imaginarse el otro lado de una conversación, estas lo hacen muy bien. Mientras Lola habla con Chato fuera del bar, dos de las amigas los espían y añaden su propia “banda sonora”, inventan el diálogo que se está realizando allí fuera. Es cómico, pero las dos parecen seguir la conversación real bastante bien; muestran una aptitud para comprender y seguir, hasta adentrarse en una conversación ajena desde varios ángulos. Estas mujeres muestran la capacidad de identificarse con el otro/la otra, y con esto Iciar Bollain parece postular la empatía como requisito para responder al problema de la violencia de género.

Mostrar la empatía es identificarse con los sentimientos del otro/de la otra. Es la identificación mental o afectiva con el estado de ánimo de otra persona. Es, como sugiere el terapeuta de la película, ponerse en el lugar de otro/otra. La capacidad de sentir la empatía depende directamente de sentir los propios sentimientos e identificarlos. Si uno nunca ha experimentado cierta emoción, cierto sentimiento o cierta sensación, es difícil que comprenda lo que siente otra persona, tanto si es cuestión de placer como si es cuestión de dolor. Es por esto por lo que el psicólogo invita a los hombres del grupo de terapia a que intenten expresar lo que sienten cuando abusan de sus mujeres; que intenten expresar lo que han sentido en algún momento de paz en su vida. Por esto, también, otro momento clave de la película, el desenlace, está marcado por otro juego deíctico: después del único episodio abiertamente

violento y humillante (por cierto, breve, pues solo dura dos minutos y 37 segundos [capítulo 35]), y en un estado de casi atontada, Pilar se da cuenta, repite como ida, que Antonio “ha roto todo”. Pilar determina que tiene que dejar a Antonio. Y lo que sigue a esa determinación, y el fallido intento de suicidio de Antonio, es una íntima conversación entre Pilar y su hermana Ana, en la que la deixis —otra vez una deixis empática basada en la metáfora de los ojos, de ver— asume un papel revelador:

PILAR. No me puedo volver con él. Ya no... Ana, necesito que te quedes con Juan hasta que lo pueda llevar conmigo.

ANA. Claro.

PILAR. ¿Lo harás?

ANA. Claro, lo que tú quieras. Vamos, si quieres venir aquí, si necesitas dinero, lo que quieras.

PILAR. Seguro que... que Lola y Rosa me pueden ayudar.

ANA. Tengo la sensación que no he sabido ayudarte.

PILAR. Tú me escuchaste pero yo... yo no podía hablar.

ANA. ¿Y ahora puedes?

PILAR. Tengo que verme... Tengo que verme... No sé... No sé quién soy... No sé quién soy... Hace demasiado tiempo que no me veo.

(Capítulo 39, 1: 00)

Con esto, con el metafórico “tengo que verme”, y sobre el nivel de la trama (también trauma), queda invocada de nuevo la deixis empática. A pesar de sus esfuerzos por cambiar las cosas, Antonio no ha sido capaz de la empatía, no ha sido capaz de ponerse mental y afectivamente en el lugar de Pilar. Puesto que Antonio no ha sido capaz de aceptar la cariñosa invitación deíctica que le da nombre a esta heroica película, *Te doy mis ojos*, Pilar tiene que asumir tanto el papel del sujeto como el de la “otra”, tiene que identificar su estado de ánimo e identificarse mental y afectivamente con él. Solo de esa manera podrá superar el pavor que la tenía desconectada de sí misma.

Sobre el otro nivel, sobre ese meta-nivel de la construcción del discurso fílmico en que la directora se revela abiertamente y se pone en el lugar del *yo* organizador del discurso e invoca una deixis empática mediante la que el receptor-espectador queda invitado a identificarse con lo que sienten y padecen *los otros* que están allí en la pantalla, la respuesta queda abierta. Icíar Bollaín emplea una deixis y unos gestos que invitan al espectador a crear un *yo* que íntima y socialmente experimente el discurso fílmico. Invita al espectador a la empatía, a ver la temática de la violencia

de género a través de sus ojos, a través de sus palabras, a través de sus imágenes. Después de los 106 minutos que dura la película, esperemos que la respuesta a esa invocación/invitación de *Te doy mis ojos* sea “veo”, “comprendo”, “compadezco”.

Bibliografía citada

- Adamson, Sylvia. (2008). “From empathetic deixis to empathetic narrative and de-subjectivisation as processes of language change”. *Transactions of the Philological Society*, 92(1), 55- 88.
- . (2001). “The rise and fall of empathetic narrative: a historical perspective on perspective”. En: W. van Peer y S. Chatman (eds.). *New perspectives on narrative perspective*. Nueva York: suny Press, 83-99.
- Argaman, Einav. (2009). “With or without ‘it’: the role of empathetic deixis in mediating educational change”. *Journal of Pragmatics: an Interdisciplinary Journal of Language Studies*, 39(8), 1591-1607.
- Balaguer, Javier (dir.). (2001). *Solo mía*. [Videograbación]. [España]: Star Line Productions. Wellspring Media, dvd, 110 min.
- Bollaín, Icíar (dir.). (2003). *Te doy mis ojos*. [Videograbación]. [España]: La Iguana y Alto Producción. dvd, New Yorker Films, 2006.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. (1991). *Cómo analizar un film*. Madrid: Cátedra.
- Jeffries, Lesley. (2008). “The role of style in reader-involvement: deictic shifting in contemporary poems”. *Journal of Literary Semantics*, 37(1), 69-85.
- Levinson, Stephen C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lyons, John. 1977. *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Icíar Bollaín. (2004). *Noticias del guión*. “Escribe Icíar Bollaín: respuestas a la violencia en pareja”. *ABC Guionistas*. [Publicación en línea]. Disponible en: <http://www.abcguijonistas.com/noticias/articulos/11111111/escrbe-iciar-bollain-respuestas-a-la-violencia-en-pareja.html> [Consultado: 2 nov., 2009].
- Wataru, Koyama. (2009). “Indexically anchored onto the deictic center of discourse: grammar, sociocultural interaction, and ‘emancipatory pragmatics’”. *Journal of Pragmatics: an Interdisciplinary Journal of Language Studies*, 41(1), 79-92.