



Ética y narración. Una lectura de Las normas de la casa de la sidra

*Ethics and Narration.
An Interpretation of The Cider House Rules*

■ Íñigo Marzábal
Mabel Marijuán

En el origen de la película de Lasse Halsström *Las normas de la casa de la sidra* (*The Cider House Rules*, 1999) se encuentra la novela homónima del escritor estadounidense John Irving¹. Ha sido habitual calificar a Irving de "escritor polémico" por los supuestamente escabrosos temas que toman cuerpo en sus libros. Dicha calificación se intensifica en los comentarios vertidos en torno a esta novela. Pues hay en ella un aspecto que parece eclipsar todo lo demás: la cuestión del aborto. Por supuesto, no es casual que la historia se desarrolle en Maine, el último estado de la Unión en legalizar la interrupción del embarazo. Ni que sea un aborto lo que otorgue al joven Homer Welles la posibilidad de abandonar el orfanato y otro lo que le haga retornar. Ni que el proceso de maduración de Homer se evalúe por su aquiescencia o no a realizarlo. Ni que el gran conflicto que le enfrenta al Dr. Larch gire en torno a esa cuestión. Pero el árbol del aborto no debe impedirnos ver el bosque de lo que realmente plantea la película.

Las normas de la casa de la sidra es, en primer lugar, un relato de iniciación; la historia de un adolescente que, inscrito en el ámbito placentario de lo conocido, siente la llamada de la aventura, la necesidad de abandonar el mundo de lo ya sabido y abrirse a otro enigmático pero promesa de experiencias más enriquecedoras ("El viaje del héroe: la educación"). Es también, y en segundo lugar, una película sobre la conformación de la identidad vital y moral; sobre cómo el protagonista encuentra "su" lugar bajo el sol, sobre cómo acepta finalmente el

Los autores son, respectivamente, Profesores de Narrativa Audiovisual e Historia del Cine, y de Bioética y Medicina Legal, de la Universidad del País Vasco (España).

Este artículo es resultado de un trabajo de investigación sobre "Cine y Ética narrativa" financiado por la Universidad del País Vasco.

¹La versión castellana utilizada es Irving, John: *Príncipes de Maine, Reyes de Nueva Inglaterra*. Tusquets. Barcelona, 2000. El guión de la película también es del propio autor: Irving, John: *Las normas de la casa de la sidra. Guión*. Tusquets. Barcelona, 2000.

daimon que guiará su vida ("Un lugar en el mundo: la identidad"). Es, finalmente, una narración sobre la responsabilidad; sobre cómo el joven se confronta con la norma apodíctica e impositiva; sobre cómo pasa a incluir en el razonamiento moral no sólo convicciones, principios o creencias, sino, también, las circunstancias en las que las normas se ejercen y las consecuencias que pueden derivarse de sus actos u omisiones ("Principios y consecuencias: la responsabilidad").

El viaje del héroe: la educación

Homer Welles es un joven huérfano institucionalizado. Todas las veces que ha sido dado en adopción ha sido devuelto. Por su edad, la posibilidad de que encuentre una "familia" queda descartada. De ahí que el médico y director del orfanato de St. Cloud's (Maine), el Dr. Wilbur Larch, lo haya "adoptado" y vea en él a su futuro sustituto. A su instrucción se dedica. Pero Homer, cuya vida ha discurrido casi exclusivamente allí, ansía abrirse al mundo. Hay, además, una cuestión que le enfrenta a su mentor: los abortos ilegales que éste realiza. Un día, una joven pareja, Candy y Wally, llegan a St. Cloud's con el objeto de interrumpir el embarazo no deseado de la muchacha. Homer aprovechará la ocasión para irse con ellos pese a la oposición del Dr. Larch. Lo llevarán hasta Cabo Kenneth. Allí, durante dos temporadas se dedicará a la recolección de manzanas y la elaboración de sidra con un grupo de trabajadores itinerantes negros comandados por el Sr. Rose. Wally se ha ido como voluntario a la guerra. En su ausencia, Candy y Homer emprenden una relación. En la segunda temporada el drama se desencadena. El Sr. Rose, que mantiene una relación incestuosa con su hija Rose Rose, la ha dejado embarazada. Wally es licenciado con una encefalitis que lo inmoviliza de cintura para abajo. La relación con Candy llega a su fin y Homer decide practicar un aborto a Rose Rose. Finalmente, la ultrajada muchacha apuñala a su padre y escapa. Paralelamente el Dr. Larch muere de una sobredosis de éter, al que era adicto. Homer regresa a St. Cloud's convertido en el nuevo médico y director del orfanato.

Es tal la capacidad de evocación plástica que poseen el viaje, el trayecto o el itinerario que ha sido uno de los motivos fundamentales de los que se han nutrido literatura y cine para hacer visible el acceso al conocimiento y a la maduración. En el límite, existen dos grandes modelos de relatos que hacen del viaje su coartada narrativa. En primer lugar, las narraciones horizontales, de tiempo pleno; el protagonista emprende un viaje en pos de un objetivo exterior o interior, más o menos preciso, más o menos lejano; sin mirar nunca hacia atrás, su ser se transformará por lo vivido en el camino. En segundo lugar, las narraciones verticales o, mejor todavía, circulares; son búsquedas de un tiempo perdido y, así, implican un viaje de ida y vuelta, la partida y el regreso, el alejamiento y el retorno al origen; el héroe atraviesa el mundo para volver al hogar, enriquecido por las experiencias adquiridas, pero confirmado en lo que ya era. *Las normas de la casa de la sidra* pertenece a esta segunda estirpe que la *Odisea* expresa de forma ejemplar. De ahí, tal vez, que no sea casual que el nombre del pro-

tagonista sea, precisamente, Homero². Así, Homer emprenderá el doble viaje en el tiempo, hacia delante y hacia atrás, que el antropólogo Joseph Campbell señala como consustancial a todo trayecto iniciático³. Sin ánimo de desglosar exhaustivamente todas y cada una de las fases de la iniciación que establece Campbell, esquemáticamente podemos expresarla de la siguiente manera: el iniciado, a menudo adolescente, ante la llamada de la aventura abandona el mundo de lo conocido y se abre a otro ignoto pero del que pretende extraer las experiencias que lo enriquezcan; tras una serie de pruebas preliminares llega al umbral, al límite físico o imaginario que separa lo conocido de lo desconocido, la luz de la oscuridad, el día de la noche, lo alto de lo bajo; detrás del umbral transitará por entre fuerzas no familiares y, pese a ello, extrañamente íntimas; allí deberá hacer frente a diversas peripecias, dificultades y tentaciones hasta que deba afrontar la más radical de las experiencias, la muerte misma; tras superar todas estas pruebas y estando en posesión de un saber del que antes carecía, el neófito (etimológicamente *planta nueva*) deberá emprender el camino de vuelta; vuelve a franquear el umbral y regresa, transformado, al punto de partida. Uno muere para que renazca Otro. Esa es la esencia de la iniciación. Iniciación que, para ser considerada como tal, precisa de un iniciador, de alguien que detente el *secreto* al que se pretende acceder, de una figura de mediación que propicie y dosifique el contacto del iniciado con ciertas experiencias esenciales. De una figura paterna, en definitiva, a la que el héroe, al final del trayecto, a menudo debe sustituir.

Desde un punto de vista estrictamente narrativo, *Las normas de la casa de la sidra* está organizada de acuerdo a esa estructura circular. Se inicia y finaliza en St. Cloud's, la esfera de lo viejo y conocido; entre medias se desarrolla en la Casa de la sidra (Cabo Kenneth), que representa lo nuevo y desconocido, el ámbito a explorar y donde adquirir nuevas experiencias. El carácter cíclico de la narración se va a ver acentuado además por el juego de simetrías que en ella se establece. Pues a la primera dualidad St. Cloud's/Cabo Kenneth le va a corresponder otra segunda dentro de la propia Casa de la Sidra de acuerdo con las dos temporadas de recolección de manzanas que en ella van a tener lugar. En el mismo sentido, la película se inicia con la llegada de un tren del que desciende una pareja dispuesta a llevarse a Homer del orfanato y finaliza con otro tren que lo devuelve definitivamente, ya maduro, al lugar del que tiempo atrás partió. Y es que el tren además de señalar el carácter cíclico y simétrico del relato, además de constituir un significativo marco dentro del que se desarrollará la historia, anuncia la importancia del viaje y del desplazamiento. Así toda la peripecia de Homer estará puntuada por la utilización de los más diversos medios de transporte y locomoción. No sólo el tren, también el automóvil, el camión, la bicicleta o el barco.

² Por otra parte, tampoco nos puede pasar desapercibida que la tensión entre lo que idealmente debiera ser y lo que realmente es, que atraviesa toda la película, tiene su plasmación en ese nombre. Pues su épica significación no deja de ocultar lo prosaico de su origen real: el nombre de un gato de la enfermera Angela.

³ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México, 1972.

St. Cloud's pertenece así al orden de lo cotidiano y, por cotidiano, a lo infinitamente conocido. Allí han transcurrido la infancia y la adolescencia de Homer. Su destino parece anclarlo a ese lugar. Por una parte, porque por su edad ya no es probable sujeto de adopción; por otra, porque el Dr. Larch, médico y director de la institución, pretende hacer de él su sustituto en el orfanato. No obstante, Homer no parece resignado a aceptar sin más un futuro que, considera, otros han decidido por él. De ahí que, significativamente, en su primera aparición en la película, ya adolescente, mientras el Dr. Larch pretende introducirlo en los *misterios* de la tocología, la obstetricia y la ginecología, Homer, en vez de prestar atención a las explicaciones del médico, mire insistentemente hacia el fuera de campo, más allá de los límites del encuadre, más allá, sin duda, de los límites de St. Cloud's. El propio nombre del orfanato (*cloud*, nube en inglés) reclama en este punto nuestra atención, pues nos remite menos al santoral que a un estado del alma y de las cosas. Y así nos es mostrado: bajo las grises nubes que perennemente se ciernen sobre él, sombrío, aislado, al margen del mundo, cerrado sobre sí mismo, claustrofóbico. Pero ya se sabe que lo que limita es también signo de que existe un más allá, señal de que si somos capaces de traspasar el umbral algo diferente nos espera. De ahí que las miradas al fuera de campo ya mencionadas cristalicen, nunca mejor dicho, en una peculiar utilización de las ventanas.

Siempre desde dentro del orfanato veremos a diversos personajes mirar hacia afuera (con deseo en unas ocasiones, con tristeza en otras, con frustración las más); los veremos observar desde el otro lado del cristal a aquellos que abandonan St. Cloud's para iniciar una vida más allá. De ahí, también, la recurrente fórmula con que al anochecer se saludan cada una de las partidas: "Alegrémonos por..., porque ha encontrado una nueva familia. Buenas noches...".

Así, Homer también tendrá su oportunidad. Una joven y luminosa pareja (Candy y Wally) llega un día al viejo y sombrío St. Cloud's. El motivo: la interrupción de un embarazo no deseado. La intervención se ha realizado con éxito; los novios se disponen a partir; Homer se encuentra atendiendo a Fuzzy, uno de los huérfanos; éste le va a formular toda una batería de preguntas: "¿Cuándo es Halloween? ¿Qué es Honolulu? ¿Cómo es la luna allí? ¿Por qué sólo tenemos calabazas una vez al año?" Homer responde a la primera con exactitud, pero a medida que las preguntas se suceden sus respuestas se van haciendo menos precisas; la última queda sin responder; en ese momento se dirige a la ventana; fuera observa a Wally junto a su coche; la imagen del vehículo se superpone, en el cristal, sobre el rostro de Homer. En ese preciso instante toma la decisión de irse con la pareja y abandonar el orfanato, de abrirse al mundo con el objeto de adquirir nuevas experiencias que le permitan afrontar las preguntas cuya respuesta todavía desconoce.

Habitualmente, en los relatos de iniciación el abandono del hogar implica abismarse en las oscuras fuerzas del inconsciente, de ahí que, a menudo, adopte la forma del "descenso a los infiernos". Lo que antes sujetaba al sujeto se quiebra y lo deja caer, lo que antes era claridad y transparencia deviene ahora sombra y opacidad. En *Las normas de la casa de la sidra*, no obstante, las tornas aparentemente se invierten. Lo primero que hará al dejar atrás el orfana-

to será formular un deseo: ver el mar. Así, cuando, tras viajar toda la noche, despierte por la mañana su deseo se verá satisfecho. Atrás quedan la umbría montaña, los exiguos espacios, la poco matizada luminosidad de St. Cloud's. Delante tiene el soleado mar, el horizonte abierto, el abigarrado colorido de la costa. Si en el orfanato las escenas de interiores adquieren preeminencia, en la Casa de la Sidra lo serán las de exteriores. Si aquello era el reino de las sombras esto parece ser el de la luz. De esta manera, en Cabo Kenneth, Homer se iniciará en todo aquello que parecía negársele en St. Cloud's. Aprenderá lo más banal (fumar y conducir) y lo más sublime (el amor y el sexo); la destreza en lo físico (recolectar manzanas y matar ratones) y lo que templa el carácter (el gozo y el sufrimiento).

Pese a lo dicho, ambos mundos, con sus diferencias, comparten una serie de constantes. Y así nos es señalado proféticamente en las agrias palabras de despedida que el Dr. Larch dedica a Homer: "¿Eres tan estúpido como para imaginar que hallarás una vida más gratificante? Lo que encontrarás son personas como las que dejas abandonadas aquí. Sólo que nadie cuida de ellas ni la mitad de bien y tú tampoco vas a poder cuidarlas. Porque nadie cuida a nadie. Es otro mundo". Precisamente sobre las similitudes entre ambos mundos es donde nos queremos detener. Tres consideraciones. En primer lugar, y como ya ha sido expresado más arriba, la historia que se desarrolla en la Casa de la Sidra consta de dos partes simétricas en correspondencia a las dos recolecciones que en ella tienen lugar. La primera es, efectivamente, la del descubrimiento. Todo es nuevo allí: situaciones, acontecimientos y personas. Allí encuentra una nueva familia (los recolectores itinerantes negros) y un amor (Candy). Es la parte de la luz y del gozo. La segunda temporada, no obstante, es la del desencanto. La familia se desintegra, la relación con Candy se frustra. Las sombras y el dolor inundan la pantalla. En la primera parte, lo aprendido en el orfanato parece no servirle; en la segunda, deberá acudir a su experiencia previa en St. Cloud's para tratar de solventar el drama que se avecina. En ambas, una noche de tormenta shakesperiana: la primera vez, el duelo de navajas entre el Sr. Rose y Jack; la segunda, mientras Homer realiza un aborto a Rose Rose. En definitiva: aquello que debiera constituir lo radicalmente luminoso también posee sus zonas de sombra. En la Casa de la sidra, Homer se topará de bruces con aquello que creía haber dejado atrás de una vez por todas.

Pues, y como segunda cuestión, las superficiales diferencias entre ambos mundos apenas pueden ocultar las profundas similitudes a las que hacía referencia el Dr. Larch. Si en Cabo Kenneth no todo es luz, tampoco en St. Cloud's todo es oscuridad. Aquí, también los ocasionales rayos de sol que penetran por las omnipresentes ventanas puntúan la narración y disipan intermitentemente las sombras. También aquí, al lado de la angustiada espera de una familia adoptiva, los momentos de auténtico gozo tienen lugar. La lectura nocturna. La batalla de bolas de nieve. La llegada de la primavera. Y la sesión de cine. El cine, significativamente, será uno de los elementos que conectan temática y formalmente los dos mundos. No sólo porque en ambos se proyecten películas (*King-Kong* en uno y *Cumbres borrascosas* y *Rebecca* en el otro). Fundamentalmente, y en primer lugar, porque la película, como la vida misma, es un texto abierto, susceptible de ser sometido al escrutinio y la interpretación de quien la expe-

rimenta⁴; en segundo lugar, y estrechamente relacionado con lo anterior, porque el cine nos es señalado como un instrumento fundamental para evaluar la "educación sentimental" de los personajes⁵; en tercer lugar, porque la tercera de las películas a las que asiste Homer, *Rebecca*, no puede dejar de verse como una historia trasunto de su propia peripecia vital, de su propia búsqueda⁶. Y es que, además, hay una cuarta pantalla cuya presencia (en tres ocasiones) va a acompañar el desarrollo de la relación entre Homer y Candy: la pantalla en blanco del *drive-in*, del cine al aire libre ¿Por qué en blanco?, ¿por qué no se proyecta nada en ella? Porque estando ambos jóvenes viviendo una historia real, su propia historia, no necesitan vivirla vicariamente a través de los personajes que pueblan las ficciones cinematográficas. Hay, no obstante, una ocasión en la que esa pantalla en blanco se llena de imágenes; es la primera y única vez en la que Homer habla de su experiencia en el orfanato; expresa cierta nostalgia por lo que allí dejó; en ese momento en la hasta entonces impoluta superficie se proyectan las imágenes de la película *King-Kong*; en realidad, se trata del pase privado que el Dr. Larch ofrece a Fuzzy justo antes de que éste muera. De esta manera, a través de un fundido, ambos mundos han sido formalmente conectados. De la misma manera que mediante el montaje alterno pasamos constantemente de St. Cloud's a la Casa de la sidra como si de un mismo espacio-tiempo se tratara. O a través de la relación epistolar que, en un momento dado, mantienen el Dr. Larch y Homer y que adquiere la ilusión de un verdadero diálogo en presencia.

En definitiva, dos mundos aparentemente diferentes, pero radicalmente similares. Dos familias atípicas, aisladas, autosuficientes. Dos *pater familias* (Dr. Larch y Sr. Rose) capaces de imponer sus propias reglas para mejor gestionar el desarrollo de lo que en los grupos que respectivamente encabezan tiene lugar. Y es ésta la tercera consideración, en torno a la que se establece el vínculo entre esos dos espacios, lo que vamos a desarrollar. Toda iniciación, decíamos más arriba, presupone la existencia de un iniciador, de un mediador simbólico que, estando ya en posesión de un cierto saber, debe guiar al iniciado hasta la plena madurez. Pues bien, en lo que a la narración que nos ocupa se refiere, esa figura no está encarnada únicamente por el Dr. Larch. También el Sr. Rose va a jugar un papel determinante. Ambos constituyen dos caras de un mismo personaje. Ambos son aparentemente diferentes (uno blanco y el otro negro; el primero médico y el segundo recolector itinerante; aquél con una sólida formación y éste analfabeto). Pero son similares en lo sustancial: ambos reivindican la dignidad de lo que hacen (ya sea traer niños al mundo o interrumpir embarazos no deseados, ya sea recolectar manzanas o hacer sidra) más allá de las fallas e imperfecciones de su carácter (dro-

⁴ De ahí que Fuzzy, desde su carencia, crea ver en la relación entre la bestia King-Kong y la bella platino una relación materno-filial.

⁵ Así, a la salida de *Cumbres borrascosas*, Homer expresará su estupefacción ante el final de la película, pues siendo incapaz, todavía, de comprender que la protagonista pueda morir de amor, él necesita literalmente "una explicación médica más coherente".

⁶ También la protagonista de *Rebecca* es un personaje en busca de identidad, situada en un medio extraño y que deberá asumir su propio ser para así poderla edificar definitivamente.

gadicción uno, incesto el otro). Ambos mueren, desaparecen de la narración, simultáneamente; menos por sus excesos (sobredosis involuntaria en el caso de Larch, a manos de su ultrajada hija en el caso del Sr. Rose) que, simbólicamente, para que un Homer ya maduro ocupe su lugar. Pues ambos comparten la misma opción moral que el joven acabará haciendo suya. Opción moral que, enunciada aparentemente de diferente manera, expresa lo mismo: lo que en el Dr. Larch es "En cualquier situación intenta ser útil", resuena como un eco en el "¿Cuál es tu negocio?" del Sr. Rose. Y es que ambos exigen de Homer lo mismo: encuentra tu lugar en el mundo.

Un lugar en el mundo: la identidad

Porque viajar, en último término, no constituye sino la trascripción espacial de la búsqueda de la propia identidad. Desde este punto de vista, la novela de Irving, y su correlato cinematográfico, no pueden dejar de adscribirse también a la denominada *bildungsroman* (novela de formación), género literario que narra las peripecias de un individuo hasta que alcanza la plena maduración de sus facultades intelectuales y morales. Pues viajar lo es siempre hacia el Yo, hacia la propia identidad. Se viaja hacia fuera para hacerlo hacia adentro y, al final de la travesía, encontrarse a uno mismo. Así, el nuevo mundo por descubrir deviene en terreno privilegiado donde adquirir nuevas experiencias, la escuela que modela y forma el carácter del personaje. Es decir, la visión de sí mismo y de lo que le rodea. No es extraño que Georg Lukács viera en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, iniciadora de este tipo de relatos, el ideal de la filosofía humanista de la Ilustración por lo que la novela tenía de reconciliación entre naturaleza y cultura, vida y pensamiento, individuo y sociedad.

Por supuesto, el referente literario al que acude esta narración no es Goethe sino Charles Dickens. Sabida es la devoción que Irving profesa por él. En primer lugar, y no sería éste el aspecto más relevante, por la invitación a explorar un terreno, el de la orfandad, tan querido por el autor inglés; en segundo lugar, por la propia técnica narrativa adoptada a la hora de recrear atmósferas, relacionar múltiples personajes y expresar la complejidad e incertidumbres de la llamada "naturaleza humana"; en tercer lugar, por el énfasis puesto en la expresión del mundo de las emociones y los sentimientos: "La intención de una novela de Charles Dickens es la de conmoverte emocionalmente, no intelectualmente. El escritor trata de ejercer una influencia social en el lector por medio de los sentimientos"⁸; en cuarto lugar, y como síntesis de lo anterior, por el deseo de elaborar una ficción útil, es decir, una narración que, a la vez que entretiene, sea capaz de iluminar la propia vida del lector. Esa es la apuesta ética que Irving pretende rescatar de la novela dickensiana. Dimensión ética que no tiene que ver sólo con el qué (los contenidos morales que se proponen) sino también y fundamentalmente con el cómo (multiperspectivismo narrativo sobre el que aquél se sustenta).

⁸ Irving, John: *The King of the Novel*, en "Trying to Save Piggy Sneed". Arcade. New York, 1996, pág 363.

En la película, además de lo dicho, y aunque el trasvase de una narración de más de seiscientas páginas a un metraje de poco más de dos horas pueda desvirtuar buena parte de la propuesta original, la afinidad con Dickens se manifiesta, también, a través de los libros que en cuatro ocasiones leen en voz alta la pareja Larch–Homer a sus nocturnos oyentes. La primera lectura será realizada en el orfanato por el Dr. Larch: los niños, ya acostados, escuchan horrorizados la escena de la muerte del perro de Bill Sikes de *Oliver Twist*. Pero, en lo referente por lo menos a la cuestión de la identidad, son mucho más significativas las otras tres lecturas realizadas esta vez por Homer. En la primera de ellas, el hijo ocupa literalmente el puesto del padre (no hay que olvidar que ese es el propósito último de Larch y el destino que Homer deberá asumir); el médico le cede el libro para que sea él quien lea esta vez en voz alta; se trata de *David Copperfield*: "Si he de resultar yo el héroe de mi propia vida, o si ha de ocupar ese puesto otro cualquiera, habrán de revelarlo estas páginas...". La segunda lectura acontece en la Casa de la sidra; los oyentes son, ahora, el grupo de recolectores; su actitud, no obstante, ha cambiado, pues a la entrega de los niños le corresponde la suspicacia de los trabajadores; la excepción es Rose Rose que es quien le invita a leer; el libro es *Grandes esperanzas*, la novela predilecta de Irving y a la que consagra el ensayo *The King of the novel*: "Miré las estrellas y reflexioné en lo terrible que sería para un hombre dirigir el rostro hacia ellas mientras muere de frío y no ver el menor rastro de ayuda o de piedad en esa brillante muchedumbre". La tercera vez, y en perfecta adecuación al carácter circular de la narración, vuelve a ser en el orfanato, vuelve a leer *David Copperfield*, ocupando definitivamente el lugar del ya desaparecido Dr. Larch; Homer comienza a leer con la tranquilizadora voz que le caracteriza pero, a medida que avanza, parece desconcertado, titubea, algo le perturba: "Así comencé mi nueva vida, con un nombre nuevo y con todo nuevo sobre mi persona... me sentí... como en un sueño... El recuerdo de aquella vida está tan lleno de... desesperanza... Si duró un año, o más, o menos, no lo sé. Sólo sé que fue, y que dejó de ser; y... en eso acaba". Tres lecturas, por lo tanto, que marcan el itinerario vital de Homer (St. Cloud's–Cabo Kenneth–St. Cloud's/*David Copperfield*–*Grandes esperanzas*–*David Copperfield*) y expresan lo esencial de lo que en él se está jugando: la identidad. Vamos a analizar más pormenorizadamente las implicaciones de cada uno de los tres pasajes.

En el primero, al inicio del proceso, y dicho a la manera de la ética narrativa, se plantearía la cuestión de qué es lo que me permite considerarme protagonista de esa narración que es mi existencia, mi biografía ("héroe de mi propia vida"). Y hasta qué punto mi vida es verdaderamente mía, soy dueño de ella, me pertenece, pese a los condicionantes, mediaciones y determinaciones en los que estoy inscrito ("o si ha de ocupar ese puesto otro cualquiera"). Pues esa es la tensión que permanentemente recorre toda la narración: la que se establece entre libertad y destino. Destino o, si se prefiere, *daimon* que, en *Las normas de la casa de la sidra*, adquiere una doble faz interrelacionada. Homer como sujeto predestinado por insondables fuerzas ajenas a su voluntad; Homer como "obra" del demiurgo Dr. Larch. En primer lugar, por lo tanto, tenemos, como reza literalmente el título del primer capítulo de la nove-

la, a "El chico que pertenecía a St. Cloud's"; dos veces dado en adopción (cuatro en el original escrito) y otras tantas devuelto. De esta manera, ya desde el inicio, se nos señala cuál es su lugar. De ahí que cuando, por tercera vez y en esta ocasión de manera voluntaria, abandone el orfanato no podamos dejar de prever su ulterior retorno. Pero es que, además, y como tan habitual es en los héroes dickensianos, Homer posee un "don" que es percibido inmediatamente tanto por el Dr. Larch ("Yo siempre tuve muy claro que era un niño especial. Y fue pensando en el futuro de Homer como empecé su instrucción") como por el Sr. Rose ("Tienes muy buenas manos. Tus manos saben muy bien lo que hacen"): su capacidad para observar y llevar a cabo diligentemente lo observado. De ahí el interés de la película en hacer presente su mirada infantil, ingenua, atenta a todo cuanto acontece a su alrededor, abierta a nuevos y asombrosos descubrimientos. De ahí, también y en segundo término, el interés del médico en hacer de él su sustituto en la labor que ha emprendido en St. Cloud's, en modelarlo a su imagen y semejanza⁸, en trazarle un camino del que no pueda escapar⁹. Llegados a este punto, quedaría por dilucidar si la "obra" del médico es incompatible con la autonomía del joven o si, más bien, constituye únicamente el paisaje sobre el que ejercerla. Todas estas consideraciones ya están presentes en la voz-over de Larch al inicio del relato:

"Admito que nuestras lecciones eran en parte la simple expresión de un amor paterno, pero al no poder negarle mi amor y convertir el orfanato en su hogar ¿había creado quizás a un auténtico y eterno huérfano? Y así mi alumno aprendió a cuidar de los niños abandonados y ayudarme a dar a luz a los no deseados. Yo había llegado a la conclusión de que eran las mujeres las que necesitaban un rayo de luz. Yo elegí mi propio camino. Nadie lo elegiría nunca por Homer Welles".

Pues la cuestión del libre albedrío no trataría de responder tanto a la cuestión del "¿puedo hacer realmente lo que quiero?" como a expresar que el ser humano es, precisamente, lo que hace; o, mejor todavía, que se hace, que se conforma, en su actividad. Es decir, frente a la afirmación de que nuestras acciones son fruto de irremediables condicionantes externos o internos o de que, inscritos en el reino de la necesidad, todas nuestras acciones devienen equivalentes y, consecuentemente, es indiferente optar por una o por otra, *Las normas de la casa de la sidra* parece reivindicar la capacidad de autodeterminación personal. La responsabilidad ante las acciones que emprendemos y las omisiones sobre las que nos replegamos, la posibilidad de dilucidar, en última instancia, conductas preferibles sobre otras que no lo son tanto. De ahí que si libertad es acción responsable su opuesto adquiriera la forma de inacción irrespon-

⁸ De hecho, el falso historial que el Dr. Larch elabora para Homer con el objeto de que le sustituya en la institución no es sino su propio currículo.

⁹ En la mayor parte de las escenas que en la segunda mitad de la película están referidas al orfanato asistimos a los esfuerzos del Dr. Larch encaminados a que Homer acepte el destino que él le ha marcado.

sable. De ahí que el "sé útil" (Larch) y el "dedícate a tu negocio" (Rose) choque frontalmente con el "ver y esperar" propuesto por Candy. La relación entre Homer y Candy llega a su fin; Wally vuelve a casa aquejado de una encefalitis que le paraliza el cuerpo de cintura para abajo; entre un cielo ahora plumizo y el mar agitado la pareja habla de lo doloroso que resulta tomar decisiones que no se quieren tomar; Candy propone, una vez más, "esperar a ver lo que pasa"; la respuesta de Homer, al que vemos perder la compostura por primera vez, es inequívoca: "Eso es una gran idea. Quizás si espero durante el tiempo suficiente ya no tendré que hacer nada ni decidir nada. Bueno, me refiero a que, quizá, con algo de suerte alguien decidirá y elegirá haciendo las cosas por mí". Deja a la muchacha y se dirige hacia el barracón de la Casa de la sidra; encuentra al Sr. Rose y a su hija discutiendo; interviene y el Sr. Rose le espeta: "Esto no te incumbe. No es tu negocio. ¿Acaso sabes cuál es tu negocio, Homer? ¿Lo sabes? Vamos di ¿cuál es tu negocio?"; en este momento Homer asume su destino largamente anunciado y lo hace de manera libre y autónoma; opta por actuar en consecuencia ante las consecuencias de su inacción; responde: "Mi negocio es la medicina. Quiero ayudarles. Sólo eso. Quiero y puedo ayudarles". Esa misma noche interrumpirá el embarazo no deseado de Rose Rose utilizando el instrumental, el legado, enviado por el Dr. Larch y, hasta entonces, abandonado bajo su catre.

Sin duda, en esta decisión late la segunda lectura mencionada más arriba. Aquella que hacía referencia a lo "terrible" de la ausencia de "ayuda" y "piedad". Pero también la voz del médico ante las reiteradas negativas de Homer a realizar abortos: "¿Sabes cuál es la situación de esas mujeres? ¿Cómo no te sientes obligado a ayudarlas cuando no encuentran ninguna ayuda?"; o ante la niña moribunda: "Si hubiera venido hace cuatro meses para pedirte un aborto, ¿qué hubieras hecho? Nada. Eso es lo que se consigue con no hacer nada. Significa que otra persona hará el trabajo. Algún imbécil que no tiene ni idea"; y, en una de las cartas, como síntesis de todo lo anteriormente expresado:

"Homer, en St. Cloud's he tenido que elegir entre jugar a ser Dios como tú dices o bien dejarlo casi todo en manos del azar. Los seres humanos tendrían que aprovechar los momentos en que se les permite jugar a ser Dios, porque no son demasiados. ¿Me entrometo quizá cuando mujeres completamente indefensas me dicen que no pretenden un aborto, que tienen que soportar tener que dar a luz a un huérfano tras otro? No lo hago. Ni siquiera les recomiendo nada. Sólo les doy lo que quieren. Tú eres mi obra de arte, Homer. Todo lo demás ha sido sólo mi trabajo. No sé si tú llevarás una obra de arte en tu interior. Pero sí sé cuál debe ser tu trabajo. Eres médico".

Por supuesto, hasta que Homer ha aceptado su destino, su *daimon*, ha asumido su lugar en el mundo, es decir, ha hecho suya la doble tarea que se señala en la novela, "Trabajo de Dios" (traer niños al mundo), "Obra del Diablo" (realizar abortos), ha decidido no permanecer indiferente al dolor y sufrimiento de los demás, ha puesto su saber de médico al servicio del deseo de las madres, ha debido experimentar previamente el mundo. Lo más alto y lo más bajo, lo

sublime y lo siniestro. Pues la instrucción médica que el Dr. Larch le proporciona no va aparejada con la instrucción sobre la vida que sólo uno mismo, por su propia cuenta y riesgo, puede adquirir. En *St. Cloud's Homer* parece guiarse por íntimas e inflexibles convicciones ("Sólo he dicho que no quiero practicar abortos. Jamás juzgaré ni estaré en contra de lo que usted haga"); por una concepción simplista de la realidad (enterrando a la joven: Larch: "Homer, si esperas que las personas sean responsables tienes que brindarles el derecho a decidir si quieren o no tenerlos. ¿Estás de acuerdo?"; respuesta del joven: "¿Qué le parece para empezar si esperamos que las personas sean responsables para controlarse?" o, ya en el coche: "Buster y yo estamos sentados a su lado y podríamos haber acabado en el incinerador"; Larch: "¿Así que te alegras de vivir bajo cualquier circunstancia?"; respuesta: "¿Alegrarme de vivir? Sí, supongo"). Homer nada sabe de la complejidad de la existencia pues, en realidad, nada sabe de ésta. Y ese saber sobre la vida es el que le proporcionará su estancia en la Casa de la sidra. En la novela son quince los años que permanece allí hasta su vuelta al orfanato. En la película el aprendizaje se acelera, quedando condensado a dos temporadas. Pero el objetivo sigue siendo el mismo: señalar la capacidad del tiempo, y lo que en su decurso se experimenta, para desbastar y pulir el carácter, para transformar la visión que Homer tiene sobre las cosas y sobre sí mismo. Como le ocurre a ese cristal que encuentra Candy en la playa a la hora del crepúsculo y del que afirma: "Fíjate. A que es precioso. Siéntelo. ¿Lo sientes? El mar lo arrastra contra la arena. Por eso es tan suave. Aunque tarda tiempo en ponerse así"; ese cristal a cuyo través la realidad adquiere una iridiscencia opalina, una tonalidad hasta entonces nunca percibida; ese cristal que será, junto a las intransferibles experiencias, lo único de la Casa de la sidra que Homer conserve cuando regrese al orfanato y, sabido ya su significado, acabe regalándoselo a Curly.

Por fin, la tercera lectura. Homer vuelve sobre *David Copperfield*. Larch ya ha muerto y él ocupa, ahora, su lugar. Las palabras que oímos hacen referencia a lo dejado atrás: "recuerdo de aquella vida", "sólo sé que fue, y que dejó de ser"; a su nueva situación: "nueva vida", "nombre nuevo", "todo nuevo sobre mi persona"; pero también a lo que el futuro puede deparar: el nuevo doctor titubea y se interrumpe; uno de los niños le invita a proseguir: "¿Ya ha acabado?"; Homer responde: "Aún falta mucho, Curly. Pero eso será mañana. No nos adelantemos a la historia". Así, en ese postrero parlamento ha quedado enunciado el misterio de la aventura que es el existir: frente a la necesidad de lo necesario, la posibilidad de lo posible. El mañana como algo siempre abierto e incierto, no clausurado ni establecido de antemano; algo por descubrir. La identidad como un constante y renovado situarse en y frente al mundo; algo por construir. De ahí que las primeras palabras que oigamos al "padre" Larch en la película dirigidas a sus "hijos" y con las que acostumbra a despedir el día sean literalmente recogidas por el "nuevo padre" Homer para cerrar la película: "Buenas noches, príncipes de Maine, reyes de Nueva Inglaterra". El futuro, el mañana, como el tiempo de lo infinitamente posible. En el que incluso los ahora habitantes del "mundo solitario y sórdido de los niños perdidos", como los había denominado el viejo médico, puedan soñarse reyes.

Principios y consecuencias: la responsabilidad

Sólo quien es libre es verdaderamente responsable. Sólo quien decide autónomamente está en condiciones de responder por lo que hace. Libertad y responsabilidad se corresponden así recíprocamente. Y aquello que es bueno para Homer cuando decide interrumpir el embarazo de Rose Rose, también lo es para las mujeres cuya particular decisión las leyes no contemplan. Por supuesto, el periplo del joven, lo vivido específicamente por Homer, admite una proyección más general, una reflexión de mayor amplitud que la que se deriva de la cuestión del aborto. La afirmación de que en cada decisión (por acción o por omisión) el individuo se constituye artífice de su propio destino quedaría un tanto desdibujada si no fuéramos capaces de arribarla a la playa de lo social. O, dicho de otra manera, si no fuéramos capaces de establecer en qué punto las decisiones y las normas que rigen lo social, y que es donde las primeras se adoptan, entran en fricción. Decisión y normas, por lo tanto.

Decisión presente doblemente en la inicial *voz-over* del Dr. Larch: "En St. Cloud's nadie toma con facilidad la decisión de apearse del tren, pues requiere una decisión anterior mucho más difícil: la de añadir un hijo a la familia o dejarlo para adoptar". Y que reverbera a lo largo y ancho de la narración. Prácticamente todas las secuencias de la película están organizadas de modo que "alguien" toma una decisión cuyas consecuencias, más pronto o más tarde, nos serán mostradas. Así todos los personajes están cincelados por el mismo patrón narrativo¹⁰. También Homer, cuyo rasgo de carácter más sobresaliente parece ser el de la pasividad; cuya actitud ante la vida más destacable se conjuga en torno a los verbos ver y esperar; que, incluso cuando decide abandonar el orfanato, deja en manos de otros tanto el punto de destino como la actividad a la que se dedicará.

Y junto a la decisión, las normas. Presentes explícitamente en el título de la película, y que adquieren forma precisa en el papel clavado en la pared del barracón que Homer leerá dos veces. La primera vez, la primera noche, interrumpido por el Sr. Rose: "No son nuestras reglas, Homer. No las escribimos nosotros ni hay necesidad de leerlas"; la segunda vez, la última noche que lo vemos en la Casa de la sidra, de forma completa, sentenciada, otra vez, por el Sr. Rose: "¿Quién vive a este lado de la casa? ¿Quién muele las manzanas, prepara la sidra, limpia toda la porquería? ¿Quién vive aquí, sin más, respirando todo ese vinagre? Alguien que jamás ha vivido aquí las inventó. No son para nosotros. Deberíamos crear nuestras propias normas. Y eso hacemos cada día sin excepción. ¿No es así Homer?".

Consecuentemente, el papel que recoge esas normas y cuyo contenido es reiteradamente incumplido¹¹ será arrojado al fuego. Del mismo modo, también el orfanato posee sus propias normas. De ahí que esas palabras de uno de los "padres" mantengan una íntima conexión con

¹⁰ Incluso un personaje tan episódico como Wally deberá arrostrar las consecuencias (encefalitis) de una decisión previamente tomada (alistarse como voluntario en el ejército).

¹¹ No en vano aquellos a los que van dirigidas son analfabetos.

aquellas otras expresadas previamente por el otro: "En St. Cloud's con cada regla que incumplo intento plantearme que mi prioridad es el futuro del huérfano". De manera que si más arriba se ha hablado de la imperiosa necesidad de decidir a la que los personajes de esta narración se ven impelidos, muchas de esas decisiones les supondrán franquear el umbral de lo que la norma establece. Norma positivizada en ley o encarnada en costumbre: falsedad documental o modificación de la historia clínica, infidelidad o deslealtad, drogadicción o incesto, mentira o suplantación. Y, por supuesto, aborto.

Desde este punto de vista, ¿a qué responde en última instancia este permanente confrontarse con las normas a que el relato somete sus personajes? Dicho de manera rápida y sucinta: en primer lugar, a expresar el desfase existente entre los principios universales, absolutos y objetivos y una realidad que se antoja particular, concreta y subjetivamente vivida; en segundo lugar, a manifestar la arbitrariedad de unos principios o normas o leyes que no soportan la prueba del nueve que es su confrontación con la realidad, pues se establecen al margen de la circunstancia, del proyecto de vida de aquellos sobre los que se ejercerán. Por fin, a reivindicar la necesidad de una razón prudencial, responsable, capaz de reevaluar constantemente, de mediar permanentemente entre lo que guía nuestros actos y las consecuencias que de ellos se derivan. Capaz de descender de lo general a lo particular. Como esos movimientos de cámara que, iniciados en plano general, nos acercan progresivamente a los personajes. El más significativo de ellos, sin duda, aquél en el que el Sr. Rose explica a Homer el "arte" de recolectar manzanas:

"Es la regla de oro Homer. Tienes que arrancar la manzana con el rabo. ¿Ves eso de ahí?, ¿el chupón justo encima del rabo? Ese es el brote de la manzana del próximo año. Se le llama chupón. Si lo arrancas destruyes la siguiente cosecha ya que la próxima manzana no podrá crecer".

La regla de oro, el imperativo moral ¿De qué se está hablando aquí? De las normas a seguir para realizar bien una determinada labor, por supuesto. Pero también, y aunque la equiparación pueda resultar escandalosa, de su futuro cometido como ginecólogo. Pues lo que es bueno para las manzanas también lo es para los niños. Que la "siguiente cosecha" no se "destruya" va a depender de cómo se trabaje sobre ésta, de que quien nazca lo haga en las condiciones precisas para poder desarrollarse y madurar plena y felizmente. Y eso es lo que hace el Dr. Larch y lo que Homer deberá concluir: más allá de la legalidad vigente, los principios abstractos o las convicciones íntimas pone su saber, su pericia y su experiencia al servicio del deseo de las madres: "Sólo les doy lo que quieren —había expresado el Dr. Larch— un aborto o un hijo". Sólo así, en virtud de cada intransferible circunstancia, esas madres podrán ser también verdaderas protagonistas de la narración que es su vida. Heroínas de su propia historia sin que otra persona ocupe ese lugar.