

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**



**ESCRITURA Y ENUNCIACIÓN FÍLMICA EN EL CINE  
DE ATOM EGOYAN**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Tecla González Hortigüela**

Bajo la dirección del doctor:  
Jesús González Requena

**Madrid, 2007**

**ISBN: 978-84-669-3095-6**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y  
PUBLICIDAD II**

**TESIS DOCTORAL**  
***ESCRITURA Y ENUNCIACIÓN FÍLMICA EN  
EL CINE DE ATOM EGOYAN***

**TECLA GONZÁLEZ HORTIÜELA**

**DIRECTOR:  
JESÚS GONZÁLEZ REQUENA**

**ABRIL 2007**

A Germán

No quisiera comenzar sin antes dirigirme:

A Jesús, sin quien esta tesis no hubiese sido posible, porque su huella me acompañará  
por siempre.

Y, en especial, a los pilares de mi vida: mis padres, Rudi y Cuca, y mi marido, Germán,  
por su incondicional amor, aliento y comprensión.

A todos ellos, gracias.

*“¿Quién puede dibujar un árbol sin volverse árbol!”*

Friedrich Nietzsche

# ÍNDICE GENERAL

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>13</b>
<b>1. LA TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN: DE LA SEMIÓTICA A LA TEORÍA DEL TEXTO</b>	<b>19</b>
<b>1. 1. Émile Benveniste: enunciación, lengua y semiología</b>	<b>20</b>
1. 1. 1. Ferdinand de Saussure	20
1. 1. 2. Émile Benveniste	23
1. 1. 3. Lengua y semiología: una relación de interpretancia	25
1. 1. 4. Semiótica versus semiología	32
<b>1. 2. Del pensamiento Semiótico a la Teoría de la enunciación</b>	<b>37</b>
1. 2. 1. La semiótica greimasiana	37
1. 2. 2. La enunciación desde el marco comunicacional	42
1. 2. 3. Teoría de la enunciación: lenguaje y cuerpo	50
1. 2. 4. Experiencia estética versus sentido tutor	57
<b>1. 3. Del pensamiento Semiológico a la Teoría del Texto</b>	<b>63</b>
1. 3. 1. Tres experiencias semiológicas, por Roland Barthes	63
1. 3. 2. El texto: Roland Barthes y Julia Kristeva	65
1. 3. 3. Escritura/lectura: el sujeto y el sentido	69
1. 3. 4. Análisis textual y psicoanálisis	77
1. 3. 5. Hacia una Teoría del Sujeto: la dimensión simbólica	84
<b>2. ANÁLISIS TEXTUAL DE <i>THE ADJUSTER</i> (<i>EL LIQUIDADOR</i>, 1991)</b>	<b>93</b>
2. 1. En el comienzo: el desplazamiento del Nombre del Padre	94
2. 2. Un hallazgo siniestro y familiar	95
2. 3. Noah: the adjuster –o el liquidador	97

2. 4. Génesis de <i>The Adjuster</i>	98
2. 5. Sexo y pesadilla	98
2. 6. La mano de plástico	100
2. 7. Incendios	102
2. 8. Una escena gozosa y sufriente	103
2. 9. ¿La representación dentro de la representación?	105
2. 10. La proyección comenzará inmediatamente	105
2. 11. El gruñido del osito	106
2. 12. El ritual excrementicio	107
2. 13. ¿Un hogar?	108
2. 14. Viéndoles mirar	109
2. 15. Una urbanización desierta	111
2. 16. Creando y destruyendo imágenes	112
2. 17. Usted está en un estado de shock	113
2. 18. Lo pornográfico: una imagen dominante	114
2. 19. Lo radical fotográfico	116
2. 20. Una alianza entre los escombros	117
2. 21. Son censores	118
2. 22. Noé, el único hombre bueno	119
2. 23. El exterior del hotel	122
2. 24. Louise y el enigma de la tarjeta de oración	123
2. 25. Tim, el hombre de las lámparas	125
2. 26. Un consuelo perverso	127
2. 27. La locura del padre	130
2. 28. Ellas hablan otro idioma	131
2. 29. La pregunta por Noah	134
2. 30. Dos mundos paralelos	135
2. 31. Un lugar de desgarró	138
2. 32. Como en un gran escenario de cartón	139
2. 33. El voyeur	140
2. 34. La leyenda de Sherwood	140
2. 35. ¿Por qué Robin Hood?	143
2. 36. Bubba baby	144
2. 37. Repeticiones y diferencias	147

2. 38. Lo abyecto	149
2. 39. Voyeurismo versus exhibicionismo	151
2. 40. Transgrediendo los límites	151
2. 41. La llamada homosexual	153
2. 42. Cadencias de la repetición	154
2. 43. Un breve encuentro	156
2. 44. El palpito de la escena –¿primaria?	156
2. 45. “ <i>Algo tenía que cambiar</i> ”	158
2. 46. Mimi arde	159
2. 47. Un recuerdo	160
2. 48. El silencio de Seta	161
2. 49. Oír el nombre propio	163
2. 50. De reglas y fetiches	163
2. 51. Seta, el voyeur y la mujer de la pantalla	164
2. 52. Y en el centro del film: un abrazo incestuoso	167
2. 53. La casa imposible o la imagen de una casa	169
2. 54. La cifra del origen	172
2. 55. Bubba, el cineasta	174
2. 56. Dos encuentros	177
2. 57. La celebración	178
2. 58. “ <i>Es mi hermana</i> ”	180
2. 59. Vecindades y distancias	184
2. 60. Un ángel desarraigado	185
2. 61. El sueño de Noah	186
2. 62. Una bella imagen	187
2. 63. La oración	189
2. 64. Los preparativos finales	191
2. 65. Dos almas generosas	192
2. 66. El saber de Hera	194
2. 67. Una erupción emotiva	195
2. 68. Bubba y su familia de alquiler	195
2. 69. La imposibilidad del padre	197
2. 70. Arianne, una diosa a la que venerar	198
2. 71. Tan fascinante como enloquecedor	200

2. 72. El último ensayo	201
2. 73. Las diosas del relato	202
2. 74. “ <i>Sólo mírame. Mira como vibro.</i> ”	203
2. 75. El alarido del horror	206
2. 76. “ <i>No tuvimos fotos. Pero empezaste con nosotras.</i> ”	208
2. 77. Vivir en una casa piloto	209
2. 78. Hera, Seta y el espectáculo pornográfico	210
2. 79. Noah y Simon, el perito y el hijo	211
2. 80. Noah, el fetichista	212
2. 81. El fuego de las víctimas	215
2. 82. El abandono	216
2. 83. Una espeluznante visión	218
2. 84. El juego de la casita	220
2. 85. Egoyan “ <i>¿estás dentro o estás fuera?</i> ”	221
2. 86. En el vórtice del goce: la aniquilación	222
2. 87. La casa en llamas	222
2. 88. Antesala del recuerdo	224
2. 89. El momento inaugural	225
2. 90. Una detención devastadora	227
2. 91. La mano de Noah	228
2. 92. Algunos ecos finales	230
2. 93. El cierre: circular y mortífero	231

**3. ANÁLISIS TEXTUAL DE *THE SWEET HEREAFTER*  
(*EL DULCE PORVENIR*, 1997) 233**

3. 1. El movimiento inaugural	234
3. 2. Una hermosa escena	235
3. 3. La rúbrica del cineasta	236
3. 4. Una luz de angustia	238
3. 5. Dos norias	240
3. 6. Una luz que fascina	240
3. 7. El sonido de la muerte	242
3. 8. Allí, donde Nicole mira, están los niños	244

3. 9. Un matrimonio deshecho: los Walter	246
3. 10. Mitchell y Allison	250
3. 11. El relato de Dolores	251
3. 12. “Courage”	253
3. 13. Billy tenía una mujer maravillosa	254
3. 14. Mitchell: sus primeras palabras	256
3. 15. La cara de la muerte	256
3. 16. Todo el que sufre busca un culpable	257
3. 17. Lo que un padre se supone que debe de hacer	261
3. 18. La guitarra de Billy	262
3. 19. Billy y Risa en el motel	263
3. 20. Nicole lee un cuento	264
3. 21. La pregunta por el flautista	266
3. 22. Sexo y muerte se anudan	267
3. 23. Ilusión y tristeza	269
3. 24. La ropa de Lydia	269
3. 25. El trayecto hacia la caseta	270
3. 26. “Ya lo sé, pero aun así...”	272
3. 27. Identidades	274
3. 28. Se anuncia el momento del acto	275
3. 29. Nicole y el niño tullido	275
3. 30. El beso incestuoso	277
3. 31. El circular de las guitarras	278
3. 32. Del altar a la montaña	279
3. 33. La mañana del accidente	280
3. 34. Tragados por la tierra	282
3. 35. Pulsión de muerte y repetición	283
3. 36. Vuelta el origen	285
3. 37. La pequeña Zoe	286
3. 38. Una mirada desconfiada	288
3. 39. Dos padres, dos cuchillo, y el veneno... ..	289
3. 40. Ecos de una escena	290
3. 41. Una angustia inasimilable	291
3. 42. Ver la muerte	291

3. 43. Solos y desesperados	292
3. 44. La despedida	293
3. 45. Despertar en un hospital	295
3. 46. De vuelta a casa: la caseta	295
3. 47. Un no saber qué hacer	296
3. 48. La nueva habitación de Nicole	297
3. 49. <i>“Me siento como una princesa.”</i>	298
3. 50. Un regalo del Sr. Stevens	298
3. 51. Idas y venidas	299
3. 52. Las ratas y el flautista	300
3. 53. Dos flautistas para una misma melodía	302
3. 54. El lugar de la verdad	303
3. 55. La indemnización	305
3. 56. Huellas del accidente	306
3. 57. Todos hemos perdido a nuestros hijos	307
3. 58. Palabras agresivas, palabras alicaídas	309
3. 59. La promesa de Mitchell	311
3. 60. Una estrategia mentirosa	312
3. 61. Abbott ha dicho	313
3. 62. El autobús era como una inmensa ola	315
3. 63. Borrar la realidad	316
3. 64. <i>“Os ayudaré con Nicole”</i>	318
3. 65. Una posición ética	320
3. 66. Una misma dirección	321
3. 67. Es imposible seguir fingiendo	322
3. 68. La promesa de Sam	323
3. 69. Una terrible visión	324
3. 70. Anticipaciones	326
3. 71. El latido del incesto	327
3. 72. Repeticiones y diferencias	329
3. 73. Primeras preguntas, primeras respuestas	331
3. 74. Nicole comienza a recordar	332
3. 75. Nombrar lo innombrable	335
3. 76. ¿Todo está perdido?	336

3. 77. Del incesto al accidente	337
3. 78. Efectos de la verdad	338
3. 79. Sus labios se helaron	339
3. 80. Nicole mintió, pero eso ya no importa	340
3. 81. ¿Hablarle como a un padre?	341
3. 82. Dos años después	343
3. 83. “ <i>Un pueblo de personas que viven el dulce porvenir</i> ”	344
3. 84. Todo era extraño y nuevo	346
3. 85. La áspera hendidura	349
3. 86. Dos escenas	351
3. 87. <i>The sweet hereafter</i> , una adaptación	352
3. 88. El problema del padre	356
<b>4. CONCLUSIONES</b>	<b>359</b>
4. 1. Madre de fuego, déjame estar junto a tu calor abrasador	360
4. 2. Desintegración	362
4. 3. Padre de hielo, déjame estar junto a tu frío entumecedor	366
4. 4. Rozando la muerte	369
4. 5. La pérdida	371
4. 6. Sin principio, sin fin	374
4. 7. El tiempo del eterno retorno	374
4. 8. La alegría nietzscheana	377
4. 9. El palpito de la repetición	379
4. 10. El eterno <i>deleite</i> , o la pasión del incesto	385
<b>APÉNDICES: BREVES NOTAS BIOGRÁFICAS Y FILMOGRAFÍA COMENTADA</b>	<b>390</b>
Breves notas biográficas: los primeros años	391
Filmografía comentada	392
<b>FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE LOS FILMS</b>	<b>400</b>

<i>The Adjuster (El liquidador)</i>	401
<i>The sweet hereafter (El dulce porvenir)</i>	403
Filmografía	405

**BIBLIOGRAFÍA** **407**

Bibliografía general	408
Bibliografía sobre Atom Egoyan	433
Bibliografía específica relacionada con los films analizados	437

# **INTRODUCCIÓN**

# INTRODUCCIÓN

“El fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua.”

Émile Benveniste

## I

A lo largo de la presente investigación nos proponemos afrontar un estudio sistemático de la escritura y la enunciación filmica en el cine de Atom Egoyan a partir de la lectura de dos de sus films, *The adjuster* (*El liquidador*, 1991) y *The sweet hereafter* (*El dulce porvenir*, 1997).

Adoptaremos, para ello, una metodología de análisis textual que, situando al sujeto –de la escritura, o su correlato, de la lectura– en el centro de su praxis, busca delimitar la desgarradora experiencia de quien ahí habla –y que al hacerlo deja su huella: el sujeto de la enunciación.

Podríamos, así pues, enunciar como sigue nuestra propuesta: identificar la inscripción del sujeto de la enunciación –sujeto de la experiencia o, también, sujeto del inconsciente– en el tejido del discurso. Propuesta, vayamos adelantándolo, nacida al calor del principio teórico sobre el que se erige la Teoría del Texto postulada por Jesús González Requena, a saber: que lo que frente a la obra de arte acontece es una experiencia, y que esa experiencia se nos revela como uno de los lugares privilegiados donde, sobre la esfera del lenguaje, se genera la subjetividad –pues ahí, en la escritura/lectura de los textos, los individuos se reconocen y se configuran como sujetos.

## II

Y para sostener dicho postulado procederemos a desarrollar los presupuestos teóricos que lo fundamentan en base a tres grandes bloques.

Nos centraremos, para comenzar, en la obra del primer teórico que se ocupó de la enunciación: el lingüista francés Émile Benveniste. Tras esbozar a grandes rasgos algunas de las principales ideas de la lingüística moderna que nos permitirán situar el ámbito de estudio en el que se circunscribe la aportación benvenistiana, pasaremos a

exponer su teoría de la enunciación que, a grandes rasgos, sostiene que no hay un sujeto productor del discurso, sino que, bien por el contrario, el sujeto es producido en el –es producto del– discurso.

Abierta la cuestión de la enunciación procederemos a perfilar el marco en el que se desplegarán nuestras posteriores teorizaciones para lo que dibujaremos un primer esbozo de las diferentes corrientes que han protagonizado el desarrollo de la semiología –o la ciencia de los signos– tomando como eje divisorio las tradiciones anglosajona –*semiótica*– y europeo-continental –*semiología*– respectivamente.

Abordaremos, a continuación, las principales teorías de la enunciación desde el modelo semiótico –o comunicacional– focalizando nuestra reflexión fundamentalmente en cómo éstas han excluido la problemática psicológica, filosófica y epistemológica que ya Benveniste apuntara en su momento y que constituye, en sentido propio, la problemática misma del sujeto.

Problemática que nos conducirá directamente a introducir el pensamiento de Jesús González Requena, quien, retomando la herencia benvenistiana, ha afrontado en profundidad la cuestión del sujeto al postular que la enunciación supone necesariamente el encuentro del Lenguaje con un cuerpo singular, anclado en el tiempo y en el espacio.

Un encuentro, así pues, fruto de la textualización de un cuerpo que implica, en principio y esencialmente, una experiencia que como tal, sucede. Pensaremos, consecuentemente, el texto artístico como un espacio de experiencia, es decir, “allí donde, en palabras de González Requena, el lenguaje está destinado a ser el ámbito en el que se configura la experiencia humana.”<sup>1</sup>

En tercer lugar, realizaremos una aproximación al saber semiológico a partir de sus más señeros pensadores, Roland Barthes y Julia Kristeva, para posteriormente pasar a desbrozar la inversión que introduce González Requena desde la anunciada Teoría del Texto poniendo principalmente el acento en la cuestión del sujeto y, por ende, del *sentido*, es decir, de lo que *se siente*: lo que es sentido emocionalmente por el sujeto que escribe o que lee un texto.

Y llegamos así a la lógica que ha movilizó nuestra lectura del texto-Egoyan: atravesar *The adjuster* y *The sweet hereafter* reconociendo la fuerte experiencia emocional que ahí se desencadena; una experiencia por la que nos dejamos llevar, conmover, perturbar; una experiencia, en definitiva, en la que nos reconocemos –pues si

---

<sup>1</sup> González Requena, J.: *Frente al texto filmico: el análisis, la lectura. A propósito de “El manantial”, de King Vidor en El análisis cinematográfico* (1995), Editorial Complutense, Madrid, 1995, p. 19.

un relato nos atrae, si nos toca y nos afecta, es porque nuestro inconsciente se reconoce en él, es decir, porque reconoce la expresión metafórica de sus propios conflictos, su cifra simbólica: y es que, ¿cómo podríamos acceder a la experiencia estética que ante una obra de arte tiene lugar –y, con ella, a su verdad– si no es sintiendo, padeciendo, la pasión de quien ahí habla –el sujeto de la enunciación o, si se prefiere, el sujeto del deseo?

### III

Concluiremos este movimiento de fundamentación teórica explicando los principios metodológicos de la práctica analítica con la que hemos operado<sup>2</sup> para, inmediatamente después, abrir su ámbito de aplicación deletreando minuciosamente dos films pertenecientes a diferentes períodos de la filmografía de Egoyan<sup>3</sup>: *The adjuster* y *The sweet hereafter*.

Tal y como ha destacado el crítico del “Independent on Sunday” Jonathan Romney<sup>4</sup>, Egoyan, en sus primeros films, “wants us at once to be absorbed into his dramas and to remain critically detached from them”<sup>5</sup>, es decir, que trabaja con un marcado distanciamiento afectivo –que, como veremos, *The adjuster* moviliza intensamente– para, según sostiene el propio cineasta, manifestar contenidos emocionalmente intensos: “To me, there’s nothing more vulnerable than showing people who era obviously trying to hold back an emotional agenda.”<sup>6</sup>

Frente a esta primera etapa en la que Egoyan pone en escena rituales obsesivos<sup>7</sup> que se repiten hasta el infinito con ese, llamémosle así, apasionado desapego, *The sweet hereafter* supone un giro a partir del cual trata de tomar distancia de sus anteriores

---

<sup>2</sup> Práctica que, desde nuestro punto de vista, se presenta como la vía más directa para acceder a esa experiencia emocional que ante la obra de arte se desencadena.

<sup>3</sup> Al final de la tesis incluimos un apéndice con algunas notas biográficas del cineasta y su filmografía comentada.

<sup>4</sup> Romney, J.: *Atom Egoyan* (2003), British Film Institute, London, 2003. Se trata del primer estudio sistemático que aborda la obra de este cineasta. Cabría destacar, asimismo, otras dos publicaciones de los años 90: Desbarats, C., Lageira, J., Riviere, D. y Virilo, P.: *Atom Egoyan* (1993), Editions Dis Voir, París, 1993; Weinrichter, A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan* (1995), Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1995, donde el autor recoge una serie de entrevista realizadas a Egoyan entre 1989 y 1994; y otra publicación de principios de nuestra década: Ismert, L.: *Atom Egoyan: Hors d’usage* (2002), Museo de Arte Contemporáneo de Montreal, Montreal, 2002.

<sup>5</sup> Romney, J.: *Atom Egoyan*, British Film Institute, London, 2003, p. 2.

<sup>6</sup> Pevere, G.: “Difficult To Say”, en *Atom Egoyan, Exotica*, Coach House Press, Toronto, 1995, p. 60.

<sup>7</sup> “Or they are obsessives, forever re-enacting rituals that may seem unhealthy, even criminal: taping home porn, skating exhibitionistic stunts, seeking therapeutic release in strip clubs.” Romney, J.: *Atom Egoyan* (2003), op. cit., p. 6.

trabajos embarcándose en la que sería su primera adaptación literaria<sup>8</sup>: “One reason for turning to outside material, he explained, was that his own fictional universe was becoming too familiar to him.”<sup>9</sup>

Y así, lejos de su habitual atmósfera que, como acabamos de leer, se estaba volviendo demasiado familiar –esto es, demasiado siniestra– para él, Egoyan realiza un film, *The sweet hereafter*, que, en opinión de Jonathan Romney no sólo respira un aire ajeno a las que hasta entonces habían sido sus preocupaciones sino que: “the film’s look helped make it accesible to a wide new public. (...) *The sweet hereafter* is certainly the closest Egoyan had yet come to mainstream American film-making, albeit of an independent rather than a Hollywood strain.”<sup>10</sup>

De manera que siguiendo los estudios de la crítica especializada bien podríamos afirmar que *The adjuster* y *The sweet hereafter* son probablemente dos de los films más característicos de los dos períodos en los que generalmente se divide la filmografía de Egoyan –y entre los cuales, haciendo de puente, se suele citar *Exotica* (*Exótica*, 1994).<sup>11</sup>

#### IV

Ahora bien, si algo se pondrá de manifiesto a lo largo de los análisis textuales realizados es que, en contra de la opinión de la crítica y del propio cineasta, ambos films participan inequívocamente de un mismo universo ficcional.

Orientando nuestras lecturas hacia aquellos lugares del discurso en los que cristaliza la emergencia del sujeto de la enunciación, podremos acceder a lo que constituye el epicentro crucial de la lógica textual egoyanesca: ese núcleo de opacidad, propiamente experiencial, que gira en torno a la radical falla paterna –simbólica– que gobierna toda su escritura.

---

<sup>8</sup> Se trata de la novela *Como en otro mundo* de Russell Banks. Bank, R.: *Como en otro mundo* (1991), Anagrama, Barcelona, 1994.

<sup>9</sup> Romney, J.: *Atom Egoyan* (2003), op. cit., p. 126.

<sup>10</sup> Romney, J.: *Atom Egoyan* (2003), op. cit., p. 127.

<sup>11</sup> “At their best, Egoyan’s films are genuinely inexhaustible in their richness and complexity. In terms of personal preference, however, I find the earlier films, up to and including *Exotica*, the most rewarding in their intense, intricate concentration of meaning. While the later films open out more towards the world, allowing for a more immediately cathartic emotional discharge, it is the earlier ones that provide a truly provocative model of how cinema at the turn of the century can at once be analytical, sensual, ironic and emotionally charged –and, contrary to received ideas about entertainment value, extremely satisfying for any viewer willing to engage with the contradictions of watching.” Romney, J.: *Atom Egoyan* (2003), op. cit., p. 14.

Falla en la simbolización, decimos, que rige la lógica enunciativa del texto-Egoyan y cuyas manifestaciones se despliegan no sólo por *The adjuster* y *The sweet hereafter*, sino también por el resto de su filmografía; *Next of Kin*, *Family viewing*, *Speaking parts*, *Calendar*, *Exotica*, *Felicias's journey*, *Ararat*, todas ellas escenifican universos en los que, porque ninguna instancia tercera ha venido a introducir la diferencia simbólica que funda la lógica de los lugares –y, con ella, las posiciones diferenciales– gracias a la cual el hijo, la madre y el padre se descubren como tales, sus personajes quedan constantemente traspapelados o fuera de lugar.

Tal es la experiencia a la que la obra de Egoyan nos convoca: atravesar la quiebra simbólica que como podremos constatar al final de nuestro recorrido cobra la forma de una ambivalente vivencia incestuosa –una vivencia, anticipémoslo, de la que depende lo que libera y lo que encadena, lo que vive y lo que muere.

## V

Y es que hablar del sujeto de la enunciación en el cine de Egoyan, hablar de ese sujeto, primero escritor y luego lector, nacido del encuentro del texto y un cuerpo en ese ámbito radicalmente desplazado de la semiótica y de sus figuras discursivas –el enunciador y el enunciatario– que es el ámbito de la experiencia, significa hablar de la pasión que le habita: la pasión del incesto.

# **LA TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN: DE LA SEMIÓTICA A LA TEORÍA DEL TEXTO**

# 1. LA TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN: DE LA SEMIÓTICA A LA TEORÍA DEL TEXTO

## 1. 1. Émile Benveniste: enunciación, lengua y semiología

### 1. 1. 1. Ferdinand de Saussure

*“Psicológicamente, prescindiendo de su expresión por las palabras, nuestro pensamiento no es sino una masa amorfa e indistinta.”*

Ferdinand de Saussure

*“Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de ego.”*

Émile Benveniste

Comenzaremos a articular el panorama disciplinar en el que se inscribe la presente investigación tomando como punto de partida la obra del lingüista francés Émile Benveniste a quien debemos la primera formulación de una teoría de la enunciación.

Según una de las tesis fundamentales de Benveniste acerca del lenguaje –tesis, vayamos adelantándolo, que habrá de tener importantes resonancias en las páginas que siguen– lo que el niño adquiere aprendiendo, como se dice, a hablar es el mundo en el cual vive en realidad, que el lenguaje le entrega y sobre el cual aprende a actuar. Es decir, que aprendiendo el nombre de una cosa, adquiere el medio de obtenerla, de actuar sobre el mundo: “Es el poder de acción, de transformación, de adaptación, lo que es la clave de la relación humana entre la lengua y la cultura, una relación de integración necesaria.”<sup>12</sup>

Dado que, como señala Ferdinand de Saussure, “no hay ideas preestablecidas, y nada es distinto antes de la aparición de la lengua”<sup>13</sup>, es decir, dado que el lenguaje es la única forma de ser del pensamiento<sup>14</sup>, del arte y de la comunicación social, por ser, al mismo tiempo, su materia, su realidad y su realización, comenzaremos ocupándonos en este primer epígrafe de la lingüística en tanto que ciencia que trata de “apresar ese

---

<sup>12</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), Siglo XXI, Madrid, 1988, pp. 26-27.

<sup>13</sup> Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 185.

<sup>14</sup> Piénsese que nada que no haya sido reducido a la lengua –esa “maquina de producir sentido”– puede ser comprendido. Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 101.

objeto evanescente que es el lenguaje” y de revelar las leyes de su funcionamiento para “transformar las palabras que vuelan –las *palabras aladas* que decía Homero– en una materia concreta, que es estudiada, disecada, cuyas unidades son deslindadas, aisladas en niveles.”<sup>15</sup>

Perfilaremos, así pues, algunas de las ideas principales de Ferdinand de Saussure con objeto de ir situando el ámbito de estudio en el que se circunscribe la aportación benvenistiana al estudio sobre la enunciación.

Aproximadamente a mediados del siglo pasado la lingüística atraviesa grandes transformaciones que la vuelven indisociable del conjunto en las ciencias humanas accediendo a una especie de posición central entre ellas. Nace entonces la lingüística moderna, ciencia a partir de la cual se edificará todo el proyecto semiótico, el cual, como tendremos ocasión de ver, se construye, sitúa y define, en el interior, al lado y por encima de aquella.

Veamos, pues, cuales son en líneas generales los principales virajes de esta disciplina. En el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure publicado por sus discípulos [Charles Bally](#) y [Albert Sechehaye](#) a partir de los apuntes tomados durante un curso de introducción general impartido de 1907 a 1911 encontramos las bases teóricas sobre las que se alza, directamente o no, toda la lingüística moderna.

Saussure distingue dentro del conjunto del lenguaje la lengua y el habla – distinción que emerge como la primera exigencia metódica a fin de conocer, delimitar y definir el objeto de la lingüística, y así fundarla como ciencia.<sup>16</sup> “Tomado en su conjunto, dice Saussure, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo entre diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe como desembrollar su unidad. La lengua, por el contrario, es una totalidad en sí y un principio de clasificación. En cuanto le damos el primer lugar entre los hechos del lenguaje, introducimos un orden natural en un conjunto que no se presta a ninguna otra clasificación.”<sup>17</sup>

Advertimos aquí cómo la preocupación de Saussure es descubrir el principio de unidad que domina la multiplicidad de los aspectos con que nos aparece el lenguaje. Al separar la lengua del lenguaje, el lingüista puede no sólo plantear la lengua como

---

<sup>15</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 32.

<sup>16</sup> Véase Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., pp. 49 y ss.

<sup>17</sup> Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit., pp. 74-75

principio de unidad sino también encontrar el lugar de la lengua entre los hechos humanos: “El estudio del lenguaje, apunta Saussure, comporta, pues, dos partes: la una, esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico; la otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, al habla, incluida la fonación, y es psicofísica.”<sup>18</sup>

De modo que mientras que la lengua es la parte social del lenguaje, exterior al individuo y no modificable por el hablante, que obedece a un “conjunto de reglas subyacentes”<sup>19</sup> reconocidas por todos los miembros de la comunidad; el habla (Ferdinand de Saussure) o el discurso (Émile Benveniste), en cambio, es la aplicación concreta y siempre individual del sistema lingüístico por un sujeto determinado. Fue en virtud de esta distinción que pudo Saussure situar de manera general el objeto de la lingüística al dividir, como señalábamos, el estudio del lenguaje en dos partes diferenciales pero inseparables<sup>20</sup>: “la lingüística de la lengua y la lingüística del habla.”<sup>21</sup>

Así mismo, es a Ferdinand de Saussure a quien debemos el primer desarrollo exhaustivo y científico del signo lingüístico en su concepción moderna. El signo lingüístico –núcleo fundamental del lenguaje– es definido por el lingüista por el lugar que ocupa en el seno de un sistema de diferencias<sup>22</sup> –“los datos del lenguaje no existen sino por sus diferencias, no valen más que por sus oposiciones”<sup>23</sup>– como una entidad psíquica de naturaleza arbitraria<sup>24</sup> conformada por dos caras correlativas, “el concepto y la imagen acústica”<sup>25</sup>, que son respectivamente reemplazadas por significado y significante. El significante es la imagen acústica de una palabra y constituye el *plano*

---

<sup>18</sup> Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit, 1983, p. 84.

<sup>19</sup> Courtés, J.: *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación* (1991), Gredos, Madrid, 1997, pp. 14-15.

<sup>20</sup> Pues para que pueda producirse el habla la lengua es imprescindible y al mismo tiempo no hay lengua en abstracto sin su realización en habla. Es precisamente en este intercambio, tal y como lo señala Maurice Merleau-Ponty, donde ese sitúa la verdadera *praxis* lingüística. Véase VVAA: *La semiología* (1970), Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, p. 19.

<sup>21</sup> Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit. pp. 83 y ss.

<sup>22</sup> Más adelante volveremos a la noción de lengua como sistema de diferencias. De momento quisiéramos traer la siguiente cita: “La lengua es un sistema basado en la oposición psíquica de esas impresiones acústicas, de igual modo que una tapicería es una obra de arte producida por la oposición visual entre hilos de colores diversos; ahora bien, lo importante para el análisis es el juego de esas oposiciones, no los procedimientos por los que se han obtenido los colores.” Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit. p. 102.

<sup>23</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit, p. 34.

<sup>24</sup> Por arbitrario el autor entiende que el significante es “inmotivado, es decir, arbitrario en relación con el significado, con el cual no guarda en la realidad ningún lazo natural.” Saussure, F.: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit., p. 140.

<sup>25</sup> Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit. p. 139.

de la expresión mientras que el significado es el concepto o la idea transmitida por dicha imagen acústica y constituye el *plano del contenido*<sup>26</sup>. La significación, por su parte, “es el acto que une el significante y el significado, acto cuyo producto es el signo.”<sup>27</sup>

### 1. 1. 2. Émile Benveniste

Establecidas a grandes rasgos estas primeras líneas matrices sobre las que se edifica toda la lingüística moderna<sup>28</sup> es preciso introducir el problema que gira en torno al empleo de la lengua más allá de las descripciones lingüísticas consagradas al conjunto de reglas que fijan las condiciones sintácticas en las que las formas pueden o deben aparecer.<sup>29</sup> Y bien, tal y como adelantábamos hace unos instantes, fue el lingüista Émile Benveniste quien partiendo de los presupuestos saussurianos alertó de la dificultad de captar este gran fenómeno, según su expresión, tan trivial que parece confundirse con la lengua misma, tan necesario que se escapa.

Entramos, así, en el ámbito de la enunciación que es definida por Benveniste como “ese poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización.”<sup>30</sup> E, inmediatamente, continúa preguntándose si esa manifestación de la enunciación no será sencillamente el habla. “Hay que atender, escribe el lingüista, a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto.”<sup>31</sup>

Dado que este “acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta”, será la relación entre el locutor y la lengua la que determine los caracteres lingüísticos de la enunciación, que supone la conversión individual de la lengua en discurso. Lejos de la gramática transformacional –que aspira a codificar y formalizar las formas lingüísticas de la enunciación para deslindar así un marco permanente y, a partir de una

---

<sup>26</sup> Según la terminología de Hjelmslev, quien a su vez introduce en cada uno de estos planos dos *strata*: la forma y la sustancia. De manera que tendremos: una sustancia de la expresión, una forma de la expresión, una sustancia del contenido y una forma del contenido. Véase Courtés, J.: op. cit., p. 26 y ss.

<sup>27</sup> Barthes, R.: *La aventura semiológica* (1985), Paidós Comunicación, Barcelona, 1990, p. 46.

<sup>28</sup> Más adelante volveremos sobre la teoría del signo que desde la tesis saussuriana da pie al “estudio del lenguaje en tanto que sistema formal, sometido a unas leyes y unos hechos de estructuras ordenadas y transformacionales”, ya que desde la década de los cincuenta y los sesenta se encuentra sujeta a una importante crítica que obligará a incorporar ciertas modificaciones. Véase Kristeva, J.: *El lenguaje, ese desconocido* (1969), op. cit., p. 22.

<sup>29</sup> Y que le permitirían obtener un inventario exhaustivo tanto de los empleos como de las formas, y en consecuencia una imagen aproximada de la lengua en uso. Véase Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 83.

<sup>30</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 83.

<sup>31</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 83.

teoría de la sintaxis universal, elevarse a una teoría del funcionamiento de la mente<sup>32</sup>—, Émile Benveniste considera otro enfoque que consiste en definir la enunciación en el marco formal de su realización, es decir, a través de la manifestación individual que actualiza.

Antes de la enunciación, afirma este autor, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua; después de la enunciación, “la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana de un locutor, forma sonora que espera un auditor y que suscita otra enunciación a cambio.”<sup>33</sup> Es decir, que en tanto que realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de *apropiación*. “El locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor (...) Pero inmediatamente, en cuanto se declara locutor y asume la lengua, implanta al *otro* delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a ese otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario. Finalmente, en la enunciación, la lengua se halla empleada en la expresión de cierta relación con el mundo. (...) La referencia es parte integrante de la enunciación.”<sup>34</sup> De modo que, como forma de discurso, “la enunciación plantea dos *figuras* igualmente necesarias, fuente la una, la otra meta de la enunciación.”<sup>35</sup>

Sentadas las condiciones iniciales que van a gobernar el proceso de la enunciación, Benveniste formula el punto nuclear sobre el que habrá de erigirse la teoría de la enunciación retomada por González Requena y que ha guiado nuestros posteriores análisis. Según Benveniste, no se trata de que haya un sujeto productor de un discurso y un sujeto receptor de dicho discurso sino que: “El acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla. He aquí un dato constitutivo de la enunciación. La presencia del locutor en su enunciado hace que cada instante de discurso constituya un centro de referencia interna.”<sup>36</sup>

Y a la luz de lo dicho, estudia el lingüista la emergencia de los indicios de persona (la relación *yo-tú*), que no se produce más que en la enunciación y por ella —el término *yo*, por ejemplo, denota al individuo que profiere la enunciación—, al igual que las expresiones del tipo *este*, *aquí*, etc., que implican un gesto que designa al objeto al

---

<sup>32</sup> Para profundizar en la teoría de la gramática transformacional, disciplina que situó la *sintaxis* en el centro de la investigación lingüística y con la que Noam Chomsky cambió por completo la perspectiva y los programas y métodos de investigación en el estudio del lenguaje, remitimos al lector, por ejemplo, a: Chomsky, N.: *Aspectos de la teoría de la sintaxis* (1965), Gedisa, Barcelona, 1999.

<sup>33</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 84.

<sup>34</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., pp. 84-85.

<sup>35</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 88.

<sup>36</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 85.

mismo tiempo que es pronunciada la instancia del término. Estos pronombres personales y demostrativos se le aparecen ahora como una clase de “individuos lingüísticos” cuyo estatuto “procede del hecho de que nacen de una enunciación, de que son producidos por este acontecimiento individual (...). Son engendrados de nuevo cada vez que es proferida una enunciación, y cada vez designan de nuevo.”<sup>37</sup>

Si bien ha llegado el momento de detenernos, hemos de pensar este breve recorrido por la enunciación como un primer encuentro con uno de los principios fundamentales de la Teoría del Texto en la que se circunscribe la práctica del análisis textual, a saber: que los textos –los discursos– son los ámbitos materiales donde se conforman los sujetos. No habría, insistamos en ello, un sujeto productor del discurso sino, bien por el contrario, un sujeto nacido en el discurso, es decir, “nacido en una enunciación”, tal y como aduce Benveniste: un individuo no anterior al lenguaje sino convertido en individuo en cuanto que está hablando.

Comenzamos, así pues, nuestra travesía teórica con la siguiente idea nuclear: que el lenguaje, y con él los textos, nos instituyen –o nos construyen– como sujeto. Para decirlo en palabras de Jesús González Requena: “sólo es humano aquello que encuentra su lugar y su sentido en un relato, escapando así del aciago caos de lo real.”<sup>38</sup>

### **1. 1. 3. Lengua y semiología: una relación de interpretancia**

*“La semiología tendrá mucho que hacer sólo para ver donde acaba su dominio.”*

Ferdinand de Saussure

Abierto a grandes rasgos el ámbito de la enunciación en tanto que dimensión de la inscripción del sujeto en el acto lingüístico, retornaremos brevemente a la herencia saussuriana para hallar el germen de una disciplina que habrá de abarcar, entre otras muchas cuestiones, el debate teórico en torno a la enunciación: la semiología.

La lengua, pensaba Saussure, “es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Sólo que es el más importante de todos los sistemas. Se puede pues concebir una *ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*. Tal ciencia sería parte de la psicología social<sup>39</sup>, y por

---

<sup>37</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 86.

<sup>38</sup> González Requena, J.: *Pasión, Procesión, Símbolo*, en Trama y Fondo nº 6, Madrid, 1999, p. 18.

<sup>39</sup> Saussure afirmaba que sería al psicólogo al que le tocara determinar el puesto exacto de la semiología, cuyas leyes serían aplicables a la lingüística, vía por la que ésta última se encontraría ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos. A este respecto, ha señalado Jesús González

consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaríamos *semiología* (del griego *sēmeion* «signo»). Ella nos enseñará en que consisten los signos y cuales son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; (...) La lingüística no es más que una parte de esa ciencia general.”<sup>40</sup>

Con estas palabras inaugura Saussure una nueva disciplina que abría la posibilidad de estudiar las diferentes manifestaciones de la cultura como sistemas de signos, es decir, como elementos dotados de una determinada significación. Se produce así una importante ruptura epistemológica que había de transformar el espacio entero de las ciencias humanas, incluida la lingüística.<sup>41</sup>

De la compleja relación entre la lengua y el resto de las actividades translingüísticas, es decir, de cuál es el puesto de la lengua entre los sistemas de signos, se ha ocupado elocuentemente un pensador al que, como hasta el momento hemos podido comprobar, tanto debemos: Émile Benveniste –y es que, como ya indicó el propio Saussure, es tarea del lingüista definir qué es lo que hace de la lengua un sistema especial en el conjunto de los hechos semiológico.

Nos proponemos a continuación dilucidar la propuesta benvenistiana, situada en el centro de toda semiología, según la cual la lengua se descubre como la primera institución y el fundamento de todas las demás. Sabemos que nuestra vida entera está presa en redes de signos –los signos lingüísticos, los signos exteriores que indican condiciones sociales, los signos de los cultos, ritos y creencias, los signos monetarios, los signos del arte en todas sus variedades. Pero ¿son estos sistemas autónomos? Es decir ¿es posible poner en el mismo plano la lengua y los ritos o las formas de cortesía? ¿Acaso estos signos, para nacer y establecerse como sistemas, no suponen la lengua, que los produce e interpreta? En definitiva: ¿cuál es el estatuto de la lengua entre los sistemas de signos?

Sólo podremos otorgar a la lengua el lugar particular que ocupa en el universo de los sistemas de signos si convenimos que “ningún sistema dispone de una “lengua”

---

Requena que es la plena conciencia del carácter psíquico, es decir, cognitivo de la lengua, lo que conduce a Saussure a identificar la semiología como una parte de la psicología social. Escuchemos la contundencia con la que se expresa el lingüista suizo: “¿Qué relaciones existen entre la lingüística y la psicología social? En el fondo todo es psicológico en la lengua, incluso sus manifestaciones materiales y mecánicas, como los cambios fonéticos; y puesto que la lingüística suministra a la psicología social tan preciosos datos ¿no formará parte de ella?” Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit. p. 72.

<sup>40</sup> Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit. p. 80.

<sup>41</sup> Tal y como Émile Benveniste ha puesto de manifiesto, la semiología como ciencia de los signos no pasa de ser en Saussure una visión prospectiva que en sus rasgos más precisos es modelada según la lingüística –problema que retomaremos cuando nos ocupemos de la semiótica greimasiana– sin que se adelante ningún criterio delimitado

en la que pueda categorizarse e interpretarse según sus distinciones semióticas, mientras que la lengua, puede, en principio, categorizar e interpretar todo, incluso ella misma.”<sup>42</sup> Pero para mejor explicar el origen de esta relación de interpretancia merced a la cual la lengua contiene al resto de los sistemas, vamos a movilizar un tema de incesantes debates que se nos presenta como una de las más señeras contribución benvenistianas: la relación entre lengua y sociedad.

En *Estructura de la lengua y estructura de la sociedad* (1968), Benveniste tiene la valentía de situar a la lingüística en el punto de partida de un movimiento muy amplio al desarrollar su tesis de que la lengua –como sistema de formas significantes, condición primera de la comunicación– y la sociedad –como colectividad humana, fundamento y condición previa de la existencia de los hombres– se implican mutuamente. En el caso de cada hablante, insiste Benveniste a lo largo de su obra, “el hablar emana de sí y a sí retorna, cada quien se determina como sujeto con respecto al otro o a los otros. No obstante, y quizás a causa de ello, la lengua que es así la emanación irreductible del sí más profundo en cada individuo es al mismo tiempo una realidad supraindividual y coextensiva<sup>43</sup> con la colectividad entera.”<sup>44</sup>

Destaquemos sucintamente dos de las grandes contribuciones presentes en el párrafo anterior. En primer lugar, al colocar al sujeto en el centro de las grandes categorías del lenguaje y mostrar, con ocasión de diversos hechos, que este sujeto no puede distinguirse jamás de una *instancia del discurso*, diferente de la *instancia de la realidad*, el investigador fundamenta lingüísticamente, es decir, científicamente, la identidad del sujeto y de su lenguaje.<sup>45</sup>

En segundo lugar, ve Benveniste como desde la consideración semiológica, la situación respectiva de la lengua y la sociedad así como su modo de dependencia mutua se invierte con respecto al pensamiento del sociólogo –quien observará que la lengua funciona dentro de la sociedad, esto es, que la engloba– al afirmar que sólo la lengua permite la sociedad: la contiene –mas no es contenida por ella– y la interpreta.<sup>46</sup>

He aquí la propuesta epistemológica que funda nuestro ámbito de estudio: que el sujeto, en tanto identidad psíquica, se funda en la lengua, en tanto matriz de lo social.

---

<sup>42</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 65.

<sup>43</sup> Es esta coincidencia entre la lengua como immanente al individuo y trascendente a la sociedad –la lengua representa una permanencia en el seno de la sociedad que cambia, es una identidad a través de las diferencias individuales– lo que sustenta la situación paradójica de ésta con respecto a la sociedad.

<sup>44</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., pp. 102-103.

<sup>45</sup> Volveremos sobre este punto cuando promovamos la teoría de la enunciación.

<sup>46</sup> En este sentido, podríamos afirmar que la cultura es esencialmente lenguaje.

Una propuesta a la que, por ello, habremos de volver en diversas ocasiones y que ahora nos permite elucidar la cuestión de la lengua como la organización que confiere a otros conjuntos la calidad de sistemas significantes; en definitiva, como “la gran matriz semiótica, la estructura modeladora de la que las otras estructuras reproducen los rasgos y el modo de acción.”<sup>47</sup>

En este sentido, podemos buscar en las artes de la figuración, por ejemplo, los principios de una morfología y de una sintaxis, pero lo que es seguro es que ninguna semiología del sonido, del color o de la imagen se formulará en sonidos, en colores o en imágenes<sup>48</sup>: de ahí, infiere Benveniste en su texto *Semiología de la lengua*, publicado por primera vez en 1969, que “toda semiología tiene que recurrir a la mediación de la lengua, (...) El que la lengua sea aquí instrumento y no objeto de análisis, no altera nada de la situación (...); la lengua es el interpretante de todos los sistemas, lingüísticos y no lingüísticos.”<sup>49</sup>

El hecho de que la lengua sea un instrumento bien podría llevarnos a pensar que pudieran existir otros instrumentos equivalentes a ella, pero, tal y como aduce Benveniste y más tarde recoge Jesús González Requena, los sistemas que se encuentran dotados de rasgos de sistematicidad equivalentes son sólo aquellos que se han construido a partir de la lengua y que, por lo tanto, lejos de ser equivalentes se encuentran supeditados a ella. Tal es la tesis benvenistiana: que todos los sistemas de signos, ya sean lingüísticos o no lingüísticos –extralingüísticos–, son reducibles a lengua, traducibles por signos lingüísticos.

Si bien en los territorios llamados artísticos la presencia de diferentes tipos de signos es evidente, no resulta posible aislar sistemas autónomos y específicos que permitan determinar la existencia de nuevos lenguajes. Así, por ejemplo, en las artes de figuración, ya sean de imágenes fijas o móviles, ya sean representativas o no, al no recibir un repertorio de signos reconocidos como tales, el artista crea su propia semiótica: “instituye sus oposiciones en rasgos que el mismo hace significantes en su orden.”<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 66.

<sup>48</sup> Este principio semiológico es planteado por Benveniste en *Estructuras de la lengua y estructura de la sociedad* en los siguientes términos: “dos sistemas semióticos no pueden coexistir en condición de homología si tiene diferente naturaleza; no pueden ser mutuamente interpretantes el uno del otro ni ser convertibles el uno en el otro.” Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 100.

<sup>49</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 64.

<sup>50</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 62.

Y es que, según el lingüista francés, las relaciones significantes del “lenguaje” artístico hay que descubrirlas dentro de una composición: “el arte no es nunca aquí más que una obra de arte particular, donde el artista instaura libremente oposiciones y valores con los que juega con plena soberanía, sin tener *respuesta* que esperar, ni contradicción que eliminar, sino solamente una visión que expresar, según criterios, conscientes o no, de los que la composición entera da testimonio y se convierten en manifestación.”<sup>51</sup>

De aquí se desprende que en la significancia del arte cada vez hay que “descubrir sus términos, que son ilimitados en número, imprevisibles en naturaleza, y así por reinventar en cada obra –en una palabra, ineptos para fijarse en una institución.” Mientras que, por el contrario, la significancia de la lengua “es la significancia misma, que funda la posibilidad de todo intercambio y de toda comunicación, y desde ahí de toda cultura.”<sup>52</sup>

Siguiendo tales premisas podemos constatar que la comprensión de todos los sistemas semiológicos, los cuales, como sabemos, se fundamentan en su propiedad de significar o significancia, exige aislar en ellos unidades significantes lexicalizables por la lengua. Esto es lo que ha llevado a Barthes a afirmar que “parece cada día más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados puedan existir fuera del lenguaje<sup>53</sup>: para percibir lo que una sustancia significa, necesariamente hay que recurrir al trabajo de articulación llevado a cabo por la lengua: no hay sentido que no este nombrado, y el mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje.”<sup>54</sup>

Asimismo el semiólogo Christian Metz interviene en este debate a través de un incipiente escrito de 1964 llamado *El cine: ¿lengua o lenguaje?*<sup>55</sup>, en el que trata de hacerse cargo de las complejas relaciones entre la lengua y el campo cinematográfico. A partir de algunas obras de los grandes teóricos del cine, de diferentes trabajos de filmografía y de la experiencia de la lingüística, el autor va recorriendo la evolución del

---

<sup>51</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 62.

<sup>52</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 63.

<sup>53</sup> Por ello invierte Barthes la proposición de Saussure –quien, como ya contemplamos, concebía la lingüística como una parte de la semiología– al afirmar que cualquiera que sea el objeto-signo de la semiología no es accesible al conocimiento sino es a través de la lengua. En consecuencia, y siguiendo a Barthes, podemos afirmar que la lingüística no es una parte, ni siquiera privilegiada, de la ciencia general de los signos sino que, por el contrario, es la semiología la que forma parte de la lingüística. Véase la entrevista que Raymond Bellour realizó a Barthes: Bellour, R.: *El libro de los otros* (1971), Editorial Anagrama, Barcelona, 1973.

<sup>54</sup> Barthes, R.: *Elementos de semiología* (1965), Alberto Corazón, Madrid, 1971, p. 14.

<sup>55</sup> Metz, Ch.: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002.

lenguaje cinematográfico con objeto de demostrar, aunque, desde nuestro punto de vista, de forma confusa, que el cine es un lenguaje sin lengua.<sup>56</sup>

Pero dejemos aquí las a menudo desdibujadas y contradictorias argumentaciones de Metz<sup>57</sup> –que él mismo va matizando y corrigiendo con posteriores notas a pie de página– y terminemos de perfilar el origen de la relación de interpretancia en virtud de la cual la lengua se erige en la matriz de todo sistema de significación –incluida la realidad cultural misma.

Tal y como arguye Benveniste, si la lengua es el interpretante de todo sistema significante es porque está investida de una doble significancia, es decir, que combina dos modos distintos de significancia a los que, siguiendo al lingüista, podemos llamar el modo semiótico y el modo semántico.

Lo semiótico designa el modo de significancia que es propio del signo lingüístico –el cual existe cuando es reconocido como significante por el conjunto de los miembros de la comunidad lingüística, y evoca, para cada quien, a grandes rasgos, las mismas asociaciones y las mismas oposiciones.<sup>58</sup> Todo el estudio semiótico, en sentido estricto, consiste, por lo tanto, en “identificar las unidades, en describir las marcas distintivas y en descubrir criterios cada vez más sutiles de la distintividad.”<sup>59</sup>

Con lo semántico, en cambio, entramos en el modo específico de significancia que es engendrado por el *discurso*. Aquí “el mensaje no se reduce a una sucesión de unidades por identificar separadamente; no es una suma de signos lo que produce el sentido, es, por el contrario, el sentido, concebido globalmente, el que se realiza y se divide en “signos” particulares (...) El orden semántico se identifica con el mundo de la enunciación y el universo del discurso.”<sup>60</sup>

La lengua es el único sistema cuya significancia se articula en dos dimensiones, mientras que los demás sistemas tiene una significancia unidimensional: o semiótica sin semántica –como los gestos de cortesía– o semántica sin semiótica –como las expresiones artísticas. El privilegio de la lengua es portar al mismo tiempo la

---

<sup>56</sup> Hecho que fundamenta en la idea de que lo específico del universo fílmico, que agrupa varias formas de expresión, es el discurso en imágenes, entendido como lenguaje y no como lengua. Metz, Ch.: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002, p. 84.

<sup>57</sup> Que le llevan a sostener, por ejemplo, que “la imagen cinematográfica es, ante todo, habla. (...) La palabra, unidad de lengua, está ausente; la frase, unidad de habla, es soberana.” Metz, Ch.: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*; op. cit., p. 93.

<sup>58</sup> “Los signos, apunta Barthes, de que está hecha la lengua sólo existen en la medida en que son reconocidos, es decir, en la medida en que se repiten.” Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural (1974-1977)*, Siglo XXI, Madrid, 2000, p. 120.

<sup>59</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 67.

<sup>60</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., pp. 67-68.

significancia de los signos y la significancia de la enunciación. Dos dominios distintos, cada uno de los cuales requiere su propio aparato conceptual: para el que llamamos semiótico, dice Benveniste, la teoría saussuriana del signo lingüístico será válida, pero para el dominio semántico, y por ende para el arte, deberá concebirse un nuevo aparato.

Y así, este impecable pensador llega a la conclusión de que es necesario superar la noción saussuriana de signo lingüístico para abrir una nueva dimensión de significancia: la del discurso o semántica, en adelante distinta a la que está ligada al signo o semiótica. –Anotemos que esta división suscita, a su vez, sendos debates pues por ejemplo para Barthes lengua y discurso –o lengua y habla– son indivisibles porque se deslizan según el mismo eje de poder: “toda la capa del discurso, denuncia este autor, se encuentra fijada por una red de reglas, de constricciones, de opresiones, de represiones (...): la lengua afluye en el discurso, el discurso refluye en la lengua (...). La distinción entre lengua y discurso sólo aparece como una operación transitoria.”<sup>61</sup>

También, y para terminar, cabe decir que coincidiendo con la publicación de *Semiología de la lengua*, de Benveniste, aparecen los estudios de Julia Kristeva sobre *Semiótica*, donde la autora se dedica a articular la necesidad de revisar la problemática del signo –de su mundo cerrado– para que la semiótica –o la semántica, según Benveniste– pueda alzarse como el punto a partir del cual la ciencia recupere prácticas significativas largamente ocultadas, como son la magia, la poesía, los ritos, la música o la pintura. Ámbitos, todos ellos, que, insistamos en ello, no pueden ser estudiados si no es a consta de poner en cuestión y superar las fronteras del signo: y es que, como afirma Kristeva, la semiótica no sólo se plantea una interrogación acerca de la noción de signo sino que se construye a partir de ella.<sup>62</sup>

#### **1. 1. 4. Semiótica versus semiología**

“Hacer de la lengua un trabajo, *laborar en la materialidad de lo que, para la sociedad, es un medio de contacto y de comprensión, ¿no es hacerse del golpe extraño a la lengua? El acto denominado literario, a fuerza de no admitir distancia ideal con relación a lo que significa, introduce el extrañamiento radical con relación a lo que se considera que es la lengua: algo portador de sentido.*”

Julia Kristeva

---

<sup>61</sup> Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), op. cit., p. 136.

<sup>62</sup> Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., p. 70.

Acabamos de ver cómo si bien la semiología –que puede definirse canónicamente como la ciencia de los signos<sup>63</sup>– surge, por sus conceptos operatorios, de la lingüística, para asentarse y formalizarse no hace sino “desagarrarla” al agregar una interrogación a la matriz del signo –de sus tipos y de sus límites.

Y por ello, la semiología –constituida como la ciencia que se cuestiona la concepción misma del lenguaje, de los sistemas significantes, de su organización y de sus relaciones– se fue conformando desde su nacimiento en corrientes claramente diferenciales que aquí trataremos de acoger en dos grandes grupos: *semiótica* y *semiología*, términos que encuentran sus orígenes en las tradiciones anglosajona –Peirce– y europeo-continental –Saussure– respectivamente, y que a pesar de ocuparse de un mismo objeto de estudio, los textos, lo hacen desde presupuestos muy diferentes.

Realizaremos, así pues, una primera aproximación a tan complejo corpus teórico partiendo de esta división a costa de la aparente falta de delimitación de la misma derivada de los constantes desplazamientos de un concepto a otro que se ven justificados por el hecho de que se ha constituido el término *semiótica*<sup>64</sup> como la denominación oficial del campo de estudio que ambos engloban.

Charles Sanders Peirce<sup>65</sup>, lógico y axiomático, trazó un programa para una futura ciencia de los signos más o menos al mismo tiempo que Ferdinand de Saussure<sup>66</sup> aunque en términos, podríamos decir, antitéticos. Para este pensador, la lógica, en sentido general, no era sino otro nombre de la semiótica, a la cual entendía como “una doctrina casi necesaria o formal de los signos, fundada sobre la observación abstracta y que debería acercarse, en sus realizaciones, al rigor del razonamiento matemático”<sup>67</sup> para abarcar así en un cálculo lógico al conjunto de los sistemas significantes.

Si a lo largo de estas páginas hemos tomado como eje de referencia el pensamiento saussuriano es porque, a diferencia de Peirce, basa su reflexión en delimitar y definir la lengua entre todos los objetos de la ciencia. Y es que, tal y como apuntara Benveniste, Peirce, para construir esa suerte de “álgebra universal de las relaciones”, estableció, según la relación entre el representante y el objeto representado,

---

<sup>63</sup> “Ella (la semiología) nos enseñará en qué consisten los signos y cuales son las leyes que los gobiernan.” Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit. p. 80.

<sup>64</sup> Tal y como advierte Umberto Eco en: Eco, U.: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968), Lumen, Barcelona, 1986.

<sup>65</sup> Véase Peirce, Ch. S.: *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974 y Peirce, Ch. S.: *Obra Lógico Semiótica*, Taurus Ediciones, Madrid, 1987.

<sup>66</sup> Charles Sanders Peirce (1839-1914) y Ferdinand de Saussure (1857-1913).

<sup>67</sup> Kristeva, J.: *El lenguaje, ese desconocido* (1969), op. cit., p. 22.

una división triple de signos<sup>68</sup> en iconos, indicios y símbolos, pero, por lo que concierne a la lengua, no formuló nada preciso ni específico: “para él, la lengua está en todas partes y en ninguna”<sup>69</sup> –señala este autor. Y continúa defendiendo que la dificultad que impide toda aplicación particular de los conceptos peircianos, fuera de la tripartición que, por otra parte, no deja de ser un marco demasiado general, es que en definitiva el signo es puesto en la base del universo entero, y que funciona a la vez como principio de definición para cada elemento y como principio de explicación para todo conjunto, abstracto o concreto: “El hombre entero es un signo, su pensamiento es un signo, su emoción es un signo. Pero a fin de cuentas estos signos, que son todos signos de otros, ¿de qué podrían ser signos que no fueran signo?” Cuestión que le lleva a Benveniste a sostener que, en definitiva, para que la noción de signo no quede abolida en esta multiplicación al infinito, es preciso que en algún sitio admita el universo una diferencia entre el signo y lo significado: “Hace falta, pues, que todo signo sea tomado y comprendido en un sistema de signos. Ahí está la condición de la significancia.”<sup>70</sup>

Ferdinand de Saussure, por su parte, puso el acento –más allá de los restrictivos principios epistemológicos con los que instaura la lingüística moderna– en el carácter humano y social de la doctrina semiológica al concebirla como aquella ciencia general de todos los sistemas de signos ligada al dominio del conjunto de los hechos humanos. En este sentido, postulaba Saussure que la única manera de explorar el vasto universo semiológico –que, desde luego, no pensaba como una ciencia neutral, meramente formal y matematizada de manera abstracta como lo es la lógica<sup>71</sup>– sería uniéndose a la investigación sociológica, antropológica y psicológica fundamentalmente.

A pesar de que estos dos enfoques no son los únicos –hacia la década de los 20 el desarrollo de la lógica suscitó la teoría semiótica de Louise Hjelmslev<sup>72</sup> quien en 1931 fundó el Círculo Lingüístico de Copenhague del que deriva una importante tradición– y de que, en el fondo, cumplen una función fundamentalmente referencial

---

<sup>68</sup> Véase Peirce, Ch. S.: *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978.

<sup>69</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 48.

<sup>70</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II* (1974), op. cit., p. 49.

<sup>71</sup> Aunque hemos de recordar aquí un punto sobre el que pronto volveremos y es que para Saussure la lingüística debía erigirse en el modelo general de toda semiología.

<sup>72</sup> Hjelmslev considera la semiótica como “una jerarquía (es decir, como una red de relaciones, jerárquicamente organizadas) dotada de un doble modo de existencia paradigmático y sintagmático (y, por lo tanto capaz de ser aprehendido como sistema o como proceso semiótico) y provisto de, al menos, dos planos de articulación –expresión y contenido– cuya reunión constituye la semiosis.” Greimas, A. J. y Courtés, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), Gredos, Madrid, 1982, p. 367.

anunciando lo que podríamos llamar cierto clima teórico<sup>73</sup>, sostendremos, al menos como punto de partida, que entendemos por *semiótica* aquella ciencia que remite a un “universo que reagrupa fenómenos significativos homogéneos y organizados en clases definidas por sistemas de relaciones”, mientras que la *semiología* surge como efecto de postulados más filosóficos y se refiere a aquella “semiótica de nivel superior y no científica”<sup>74</sup> –en el sentido en que lo son las ciencias exactas– vinculada, en tanto las impregna, al resto de las ciencias humanas –sociología, antropología, psicoanálisis, teoría del arte, etcétera.<sup>75</sup>

Agrupamos, así pues, bajo el término *semiótica* –cuya aparición en escena tiene lugar entre finales de los 60 y principios de los años 70– aquellos estudios de voluntad científica<sup>76</sup> que han puesto el acento en el modelo puramente lógico y racionalista desde el que se ocupan de estructuras significantes referentes al campo semántico de lo más puramente sígnico –Peirce–, a la ciencia de la cultura y las convenciones sociales –Noam Chomsky, Umberto Eco–, al ámbito narrativo –Algirdas-Julien Greimas, Joseph Courtés, Gédard Genette, Mieke Bal, Seymour Chatman–, al filmico –François Jost, André Gaudreault – y al pragmático –Francesco Casetti, Gianfranco Bettetini.

Estos autores conciben, dentro del paradigma cognitivo y racionalista, un programa de acción abstracto en base a un orden lógico de significación, tal y como señala Umberto Eco al poner de manifiesto que “cualquier proceso de comunicación (...) presupone un sistema de significación como condición propia necesaria.”<sup>77</sup> Y para poder entender y transmitir estos sistemas de significación, numerosos estudiosos hubieron de encaminarse a establecer el mayor número posible de códigos con los que abordar los textos en tanto objetos de comunicación –es decir, con los que sacar a la luz las condiciones de posibilidad de su funcionamiento comunicativo– desde el tan fructífero paradigma racionalista dominado por la interactividad, la significación y la codicidad.

El término *semiología*, por su parte, acoge el eje histórico formado por Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste, Roland Barthes y Julia Kristeva, autores que desplazados del modelo de pensamiento cartesiano proponen “pensar las leyes de la

---

<sup>73</sup> Pues es preciso señalar que tanto Saussure como Benveniste son dos referencias básicas en la obra de los más destacados pensadores “semióticos”, como por ejemplo, Greimas, Chomsky o Eco.

<sup>74</sup> Talens, J., Romera, J., Tordera, A. y Hernández, V.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1980, pp. 26-27.

<sup>75</sup> Véase Barthes, R.: *Elementos de semiología* (1965), op. cit., 1971.

<sup>76</sup> Y que, por lo tanto, se aproximan asimismo a la tesis saussurianas inspirándose fundamentalmente en su vertiente más acentuadamente científica.

<sup>77</sup> Eco, U.: *Tratado de semiótica general* (1976), Lumen, Barcelona, 1985, ps. 34-35.

significancia sin dejarse bloquear por la lógica del lenguaje comunicativo en el que falta el lugar del sujeto.”<sup>78</sup>

Frente a la línea semiótica que concibe el lenguaje exclusivamente como un sistema de significación, Barthes y Kristeva postulan la necesidad de hacerse cargo de la no-comunicación, la no-narración, profundizando en la concepción del lenguaje como problema: “es escritor aquél para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza”<sup>79</sup> –dimensión de “profundidad” que no sólo la trabaja el novelista, el crítico, el poeta o el ensayista, sino también el lector. Es este extrañamiento radical de la lengua en tanto que portadora de sentido lo que remite a estos autores a la problemática del sujeto<sup>80</sup>: “el *productor* de la lengua se ve obligado a un nacimiento permanente (...). Sumergido en la lengua, el “texto” es por consiguiente lo que ésta tiene de más extraño: lo que la cuestiona, lo que la cambia, lo que la despega de su inconsciente y del automatismo de su desenvolvimiento habitual.”<sup>81</sup>

Y a la estela de esta corriente que impone la necesidad de escapar a las leyes de la significación de los discursos como sistemas de comunicación se suman los trabajos del autor que ha guiado nuestros pasos: Jesús González Requena. Dado que el objetivo principal del presente capítulo es establecer los principios teóricos que fundamentan la metodología de análisis textual con la que nos hemos aproximado a la obra de Egoyan y que, a su vez, queda circunscrita en la Teoría del Texto, hemos considerado imprescindible para poder dar cuenta del alcance de dicha teoría focalizar en lo que sigue nuestra reflexión a partir del saber semiótico y semiológico.

Aclaremos, antes de entrar en materia, una cuestión de forma: para alcanzar una mayor claridad y en aras de no caer en explicaciones redundantes hemos concebido un marco teórico configurado fundamentalmente en dos grandes bloques. En primer lugar, nos proponemos abordar el enfrentamiento epistemológico que gira en torno a la teoría de la enunciación entre la semiótica de orientación greimasiana y la perspectiva de corte benvenistiano. En segundo lugar, depositaremos nuestra mirada en los principales

---

<sup>78</sup> Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., p. 26.

<sup>79</sup> Barthes, R.: *Crítica y Verdad* (1966), Siglo XXI, Madrid, 1972, p. 48.

<sup>80</sup> Pensemos que mientras que la semiótica se impone como ciencia positiva de los signos, la semiología se propone como el lugar desde el cual, si bien no se niega el signo, si se niega que sea posible atribuirle caracteres “positivos, fijos, ahistóricos, acorporales; en síntesis, científicos.” Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), op. cit., p. 141.

<sup>81</sup> Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., pp. 8-9.

jalones del pensamiento semiológico para luego confrontarlos con las líneas maestras perfiladas por la Teoría del Texto propuesta por Jesús González Requena.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Una objeción que nos planteaba este recorrido era el hecho de que los planteamientos semiótico y semiológico que aquí vamos a recoger se dan simultáneamente en el tiempo de manera que al presentarlos por separado y en relación al pensamiento de González Requena será inevitable cierto movimiento de avance y retroceso.

## 1. 2. Del pensamiento Semiótico a la Teoría de la enunciación

### 1. 2. 1. La semiótica greimasiana

*“Reconocer el lenguaje como problema es también interrogarse por el problema del sujeto: un sujeto ya no protagonista del lenguaje, sino sujetado por él.”*

Jesús González Requena

En primer lugar, dibujaremos un breve acercamiento al pensamiento del que fue seguramente la figura más señera de la semiótica moderna: Algirdas-Julien Greimas.<sup>83</sup> La semiótica greimasiana arranca de la lingüística fundada por Saussure en la que, recordémoslo, es la lengua la que hace unidad del lenguaje: “La lengua, (...) es una totalidad en sí y un principio de clasificación. En cuanto le damos un primer lugar entre los hechos del lenguaje, introducimos un orden natural en un conjunto que no se presta a ninguna clasificación.”<sup>84</sup>

Pero tal y como precisa González Requena, la fecundidad de esta fundación estructural de la lingüística había de tener un precio: el de una autolimitación epistemológica que excluía de su ámbito toda la región del lenguaje constituida por el habla. Así lo expresa Saussure cuando recapitula los caracteres de la lengua: “la lengua, distinta del habla, es un objeto que se puede estudiar separadamente (...) La ciencia de la lengua no sólo puede prescindir de los otros elementos del lenguaje, sino que sólo es posible a condición de que esos otros elementos no se inmiscuyan.”<sup>85</sup>

Inscrita, así pues, en el marco teórico estructuralista germen de la lingüística moderna, la semiótica se encuentra muy cerca de los presupuestos positivista-lógicos: “La semiótica en tanto se ocupa de los usos cotidianos del lenguaje, se aparta de la lógica que se ocupa de la logicidad –de la semanticidad– de los discursos rigurosamente formalizados, pero participa de comunes procedimientos sistémicos. Y es más: permite reconocer, en las estructuras de los lenguajes, lo que hace posible el proyecto lógico mismo. Algo equivalente sucede, por lo demás, con la psicología cognitiva: la semiótica

---

<sup>83</sup> Si bien hemos tomado el pensamiento de Greimas como gran referente semiótico quisiéramos destacar aquí dos importantes obras de Umberto Eco que por razones de extensión habrán de quedar desatendidas: Eco, U.: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968), op. cit.; y Eco, U.: *Lector in fabula* (1979), Lumen, Barcelona, 1993.

<sup>84</sup> Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit. p. 79.

<sup>85</sup> Saussure, F. de: *Curso de lingüística general* (1916), op. cit. p. 139.

permite dilucidar lo que en esas instituciones llamadas lenguajes prefigura las operaciones cognitivas de los sujetos.”<sup>86</sup>

Aunamos, por lo tanto, y siguiendo a González Requena, bajo el nombre de *episteme comunicativa* a la lógica, a la semiótica y a la psicología cognitiva, ya que todas ellas estudian los fenómenos en términos de “procesos de significación que pueden ser reconocidos en tanto pueden ser transmitidos y/o traducidos. –De ahí las exigencias de definibilidad (transmisibilidad y confirmación) y de pertinencia (sustento de la de diferencialidad).”<sup>87</sup>

Escuchemos como definen Greimas y Courtés la teoría semiótica en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*: “La teoría semiótica debe presentarse, en primer lugar, por lo que ella es, es decir, como una *teoría de la significación*. Su primera preocupación será, pues, explicitar –en forma de una construcción conceptual– las condiciones de la aprehensión y de la producción del sentido. Así, situándose en la tradición saussuriana y hjelmsleviana (según la cual la significación es la creación y/o la aprehensión de las «diferencias») deberá reunir todos los conceptos que, aun siendo ellos mismo indefinibles, son necesarios para establecer la definición de la estructura elemental de la significación.”<sup>88</sup> Pero ¿cómo es posible que la semiótica explicita las condiciones de la “aprehensión y de la producción del sentido” si se trata de algo “indefinible”?

Si observamos ahora como definen significación, esto es, el contenido clave alrededor del cual se organiza toda la teoría semiótica, podremos reparar en cómo estos autores excluyen la noción de sentido de la de significación. Una vez descritos los empleos de etiquetas semánticas particulares, Greimas y Courtés reservan el término significación para lo que, dicen, les parece esencial, a saber, “la «diferencia» (la producción y aprehensión de las distinciones) que define, según Saussure, la naturaleza misma del lenguaje. Entendida así, como el emplazamiento o como la aprehensión de las relaciones, la significación se inscribe, en cuanto «sentido articulado», en la dicotomía sentido / significación (...)”<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión*, en Trama y Fondo nº 1, Madrid, 1996, p. 5.

<sup>87</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 6.

<sup>88</sup> Greimas, A. J. y Courtés, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), op. cit., p. 371.

<sup>89</sup> Greimas, A.J., Courtés, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), op. cit., p. 374.

E inmediatamente comentan que a esta definición axiomatizante de la significación es preciso añadirle otra de carácter empírico que versa sobre los medios de aprehenderla como objeto cognoscible: “la significación sólo puede ser aprehendida cuando se la manipula; cuando el enunciador (...) se ve conducido a operar transposiciones, traducciones de un texto a otro texto. (...) En cuanto actividad cognoscitiva programada, la significación se encuentra soportada y sostenida por la intencionalidad.”<sup>90</sup>

Veamos: si en primer lugar proponen una definición axiomatizante<sup>91</sup> de la significación, luego le añaden otra acepción que, subsumida en el campo cognitivo, se encuentra, según dicen, soportada y sostenida por la intencionalidad. La cuestión estriba en que en la definición de sentido que a continuación recogemos esa intencionalidad que postulan va a quedar relegada al incierto terreno de la metafísica y, por ende, excluida del campo de la semiótica. Tras afirmar que este concepto, el sentido, es indefinible, establecen dos posibles accesos: “puede ser considerado ya sea como lo que permite las operaciones de paráfrasis o de transcodificación, ya como lo que fundamenta la actividad humana en cuanto intencionalidad. Antes de su manifestación bajo forma de significación articulada, nada podría decirse del sentido, a menos que se hiciera intervenir presupuestos metafísicos de graves consecuencias.”<sup>92</sup>

Constatamos así que la noción de sentido queda inscrita dentro de la tradición witgesteiniana como esa tierra de nadie que escapa al orden de lo razonablemente decible, es decir, de lo positivamente definible. Y es que, tal y como viene señalando González Requena en varios de sus estudios, lo que queda excluido del territorio semiótico, eso que nombra la palabra *sentido*, y que es descrito como “lo que fundamenta la actividad humana en cuanto intencionalidad”, se refiere precisamente a la problemática del sujeto: “tal es, por tanto, lo que, con el sentido, aparece en ese más allá de la semiótica y de la significación: el sujeto. El sujeto, bien entendido, en tanto que otra cosa que esas figuras de enunciador y de enunciatario que se articulan en el

---

<sup>90</sup> Greimas, A.J., Courtes, J: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), op. cit., p. 374.

<sup>91</sup> Es decir, una definición que se refiere a un “cuerpo de conceptos no definibles y/o a un conjunto de las proposiciones no demostrables a las que se declara, por decisión arbitraria, como interdefinidas o demostradas.” Greimas, A.J., Courtes, J: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), op. cit., pp. 44-45.

<sup>92</sup> Greimas, A.J., Courtes, J: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), op. cit., p. 372.

discurso a través del juego de su propia diferencialidad. Es decir, al sujeto de experiencia. O si ustedes prefieren: al sujeto del deseo.”<sup>93</sup>

Pero antes de pasar a desarrollar la cuestión de la enunciación en la que nos centraremos en los próximos epígrafes conviene que nos detengamos someramente en otro de los puntos apuntado por González Requena en su artículo *El texto: tres registros y una dimensión* –el cual, y de modo significativo, hubo de abrir el primer número de la Revista *Trama y Fondo*– pues nos permitirá ir aproximándonos a la paradoja que recorre la formulación semiótica: nos referimos a la tarea que Greimas hizo suya: la formulación de una Teoría General del Lenguaje.

Para explorar las consecuencias de tal tarea es necesario reabrir el debate sobre la restricción epistemológica que adoptó Saussure al excluir el ámbito del habla – dimensión diacrónica, procesual y energética– para poder así elaborar la construcción misma del concepto de lengua como sistema estructurado. Por eso, porque el ámbito del habla –o de las estructuras discursivas– presentaba una notable autonomía con respecto a la lengua, Saussure consideró inalcanzable para la lingüística, y para la semiología por él definida, constituirse en una Teoría General del Lenguaje.

Y tal fue, precisamente, la labor que llevó a cabo Greimas, quien cimentó el edificio científico semiótico sobre criterios estrictamente saussurianos al tiempo que trató de formular una Teoría General del Lenguaje contraviniendo a Saussure y renunciando a la autolimitación teórica que éste se había impuesto.<sup>94</sup> Sin embargo, como inmediatamente veremos, si bien el proyecto greimasiano pasa por recuperar el ámbito del habla –es decir, el ámbito del sujeto– lo hace desde la ya anunciada episteme comunicativa, lo que le lleva a reducir la problemática del lenguaje –problemática en la que, tal y como nos advirtió Saussure, juega un papel protagonista la manifestación del acto del habla– al campo exclusivo de la significación.<sup>95</sup>

Si continuamos con la definición de la teoría de semiótica aportada por Greimas y Courtés que ya en el apartado anterior comenzamos a desplegar podemos leer como estos autores acentúan la necesidad de añadir en su *forma generativa* la definición del objeto semiótico concebido según su modo de producción ya que de él, según defienden, depende el desarrollo y la articulación de la economía global de dicha teoría:

---

<sup>93</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 4.

<sup>94</sup> Véase González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 7.

<sup>95</sup> Por eso, tal y como nos advierte González Requena, la paradoja de la teoría semiótica de la enunciación estriba en tratar de pensar como estructura sincrónica algo, el acto mismo de enunciación, que es, en sí mismo, una dimensión diacrónica. –Y es que, adelantémoslo, lo que en el acto de enunciación se manifiesta es precisamente lo que, en el lenguaje, escapa a toda estructura.

“Esta empresa –que lleva de lo más simple a lo más complejo y de lo más abstracto a lo más concreto– tiene la ventaja de permitir introducir (...) cierto número de logros de la teoría lingüística, tales como las problemáticas relativas a la «lengua» (Benveniste) y a la «competencia» (Chomsky), pero también, a la articulación de las estructuras en niveles según sus modos de existencia virtual, actual o realizada. Así, la generación semiótica de un discurso será representada en forma de un recorrido generativo que comprende un buen número de niveles y de componentes.”<sup>96</sup>

Y, un poco más adelante, siguen: “La segunda de nuestras opciones consiste en introducir en la teoría semiótica la cuestión de la enunciación, en poner en discurso la lengua (Benveniste) y las condiciones específicas, explicitables que la rodean. A las estructuras semióticas profundas situadas «en lengua» y de las que se nutre la «competencia», nos hemos visto conducidos a añadir las estructuras menos profundas, discursivas, tal como se construyen al pasar por ese filtro constituido por la instancia de la enunciación. –La teoría semiótica debe ser más que una teoría del enunciado (...) y más que una semiótica de la enunciación; debe conciliar lo que a primer vista parece inconciliable: integrarlas en una teoría semiótica general.”<sup>97</sup>

Leemos aquí cómo la forma de abordaje greimasiano pretende asumir –y citamos ahora a González Requena– el “ámbito abierto por Benveniste introduciendo la problemática de la enunciación, pero filtrando el discurso de Benveniste, a través del presupuesto generativo choskiano, de aquellos flecos que desbordaban la exigencia de inmanencia saussuriana: muy en concreto: las cuestiones filosóficas y psicoanalíticas que Benveniste había anotado como inevitables.”<sup>98</sup> De manera que el discurso era concebido desde las filas semióticas como espacio de significación estructurada al precio de reducir inevitablemente toda la problemática del lenguaje a dicho espacio.

La cuestión radica en que si bien podemos constatar que parte de los fenómenos del habla o del discurso pueden ser definidos como sistemas de significación es preciso subrayar que estas manifestaciones no pueden ser reducidas exclusivamente a estructuras significantes, pues eso nos llevaría a invisibilizar todos aquellos actos del lenguaje que escapan al orden de la inteligibilidad. –Desatendiendo, así, la advertencia

---

<sup>96</sup> Greimas, A.J., Courtes, J: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), op. cit., pp. 371-372.

<sup>97</sup> Greimas, A.J., Courtes, J: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), op. cit., p. 372.

<sup>98</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 7.

de Saussure de que la extensión del lenguaje es mucho mayor por lo que no puede quedar limitada al ámbito de la comunicación.

Tal y como defiende el enfoque adoptado por González Requena y que a lo largo de la presente tesis doctoral venimos suscribiendo, afrontar en profundidad la problemática abierta por el estudio de la enunciación, es decir, la del paso de lo virtual a lo realizado, exige reintroducir en profundidad la cuestión del sujeto. Y es que, lejos del planteamiento greimasiano, si hay algo que no podemos perder de vista a la hora de enfrentar cualquier análisis textual es que la enunciación supone necesariamente “el encuentro del sistema semiótico con un cuerpo singular, anclado en el tiempo y en el espacio: los discursos realmente existentes sólo se generan en la encrucijada definida por ese entrecruzamiento.”<sup>99</sup>

Entrecruzamiento a partir del cual debemos inferir que la teoría general del lenguaje deberá atender a aquellos aspectos del lenguaje en los que se inscribe la radical singularidad que nos constituye como sujetos, erigiéndose así también en una teoría de la experiencia humana del lenguaje. Una experiencia, nos dice González Requena, que por el hecho de serlo es siempre individual, al igual que el acto de habla supone una fonación en la que el cuerpo singular del que habla manifiesta su huella. Y es que, fuera de dicha experiencia, de sus focos de resistencia –tan matéricos como subjetivos y singulares–, se hace imposible pensar la experiencia del sujeto en su confrontación con el Lenguaje: “La Teoría del Lenguaje debe por ello mismo no sólo conformarse como una teoría de la significación –es decir, como una semiótica–, sino también como una teoría de la experiencia del sujeto en el lenguaje, es decir, como una Teoría del Texto.”<sup>100</sup>

### **1. 2. 2. La enunciación desde el marco comunicacional**

Sentadas estas cuestiones preliminares que nos han permitido señalar cómo la temática de la enunciación plantea problemas que desbordan la definición greimasiana de la semiótica, pasaremos a discutir algunas de las principales teorías que, inscritas en el marco semiótico esbozado, se han hecho cargo de la enunciación, para así poner al descubierto tanto las antinomias que éstas presentan como la necesidad de abordar la problemática de la enunciación a partir de lo tocante al atravesamiento del lenguaje con la experiencia humana.

---

<sup>99</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 8.

<sup>100</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 9.

Como ya vimos la semiótica engloba el estudio tanto del enunciado –de sus componentes sintácticos y semánticos– como de la enunciación que, en principio, es el acto que produce el enunciado. En su libro *Análisis semiótico del discurso* Joseph Courtés, tras afirmar que en este terreno la metodología propuesta es limitada y balbuciente, define la enunciación como “una instancia propiamente lingüística o, más exactamente, semiótica, que es, lógicamente, presupuesta por el enunciado y cuyas huellas son localizables o reconocibles en los discursos examinados.”<sup>101</sup> Y a continuación pasa a considerar que un relato dado presenta, en su nivel de manifestación textual, dos aspectos complementarios: de una parte la historia contada, que él llama *enunciado enunciado*; de otra, la manera según la cual esta historia se nos presenta, y que designa como *enunciación enunciada*.

A este respecto, propone el autor relacionar estos dos aspectos del texto con la distinción que hace Émile Benveniste entre el *relato histórico* –o *historia*– y el *discurso*: “la oposición enunciado vs enunciación, subyacente a la pareja «historia» vs «discurso» se sustenta, por ejemplo, en la categoría de la persona (el «yo/tú»<sup>102</sup> que depende del «discurso», ya que el «él» –o «no persona»– es propia del «relato»), pero también en la distribución de los tiempos verbales, etc.”<sup>103</sup> Gérard Genette, por su parte, amplía la problemática<sup>104</sup> ya que él no opone dos tipos de discursos diferentes –relato histórico vs discurso– sino más bien formas de organización intra-discursivas<sup>105</sup>, distinguiendo así dos niveles diferentes, susceptibles de aparecer en un determinado discurso: el del «relato», considerado como lo «narrado», y el del «discurso», que se corresponde con la manera de narrar lo «narrado».<sup>106</sup>

Según esta hipótesis, que prevé que el analista no abandone el texto en provecho de otro lugar como pueden ser las condiciones de vida del autor o el ambiente cultural de la época, podríamos distinguir, en el interior mismo del enunciado, lo narrado –o el

---

<sup>101</sup> Courtés, J.: *Análisis semiótico del discurso* (1991), op. cit., p. 355.

<sup>102</sup> «Yo/tú» que, como enseguida veremos, alude a los dos actantes de la enunciación.

<sup>103</sup> Courtés, J.: *Análisis semiótico del discurso* (1991), op. cit., p. 355.

<sup>104</sup> “Recogiendo los términos conocidos de Benveniste, podríamos decir que la historia va acompañada aquí por un parte del discurso y no es demasiado difícil mostrar que prácticamente siempre es así. Incluso el relato histórico del tipo «Napoleón murió en Santa Helena» entraña en su pretérito una anterioridad de la historia respecto de la narración y no estoy seguro de que el presente de «El agua hierve a cien grados» (relato iterativo) sea tan intemporal como parece.” Genette, G.: *Figuras III* (1972), Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 270.

<sup>105</sup> Para Genette, lo que opone la historia al discurso no es tanto una frontera absoluta sino el hecho de que se perciba, de manera variable, el que habla en los enunciados que pronuncia: naturalmente percibiremos mejor esta presencia en un relato, por ejemplo, autobiográfico que en un relato histórico, pero también en este último habrá instancia relatora: no hay historia sin una parte de discurso. Véase Genette, G.: *Figuras III* (1972), op. cit., pp. 270-273.

<sup>106</sup> Courtés, J.: *Análisis semiótico del discurso* (1991), op. cit., p. 356.

*enunciado enunciado*– y la manera de presentar lo narrado –o la *enunciación enunciada*– ya que todo enunciado remite necesariamente a una enunciación particular correspondiente.

Conviene aquí hacer intervenir ya a los actantes de la enunciación. Independientemente del “hacer” que se identifica con el acto mismo de la enunciación, tenemos un “sujeto de hacer”, al cual atribuimos en adelante el nombre de *enunciador*, y el sujeto a quien se dirige el enunciado, a quien llamaremos *enunciatarario* –siendo tanto el uno como el otro roles presupuestos que evidentemente no aparecen ni son identificables como tales en el marco del enunciado.

Tal es el esquema propuesto por Joseph Courtés:

Enunciación {Enunciador → Enunciatarario  $\cap$  Enunciado}

Escuchemos ahora a Greimas y Courtés definir en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* enunciador y enunciatarario: “La estructura de la enunciación, como marco implícito y lógicamente presupuesto por la existencia del enunciado, comprende dos instancias: la del enunciador y la del enunciatarario. Se llamará *enunciador* al destinador implícito de la enunciación (o de la «comunicación»), distinguiéndose así del narrador –equiparable al «yo», por ejemplo– que es un actante (...) instalado explícitamente en el discurso. Paralelamente, el *enunciatarario* corresponderá al destinatario implícito de la enunciación, a diferencia del narratarario (...). Así entendido, el enunciatarario no es solamente el destinatario de la comunicación, sino también el sujeto productor del discurso, al ser la «lectura» un acto de lenguaje (un acto de significar) muy similar al de la producción, propiamente dicha, del discurso. El término «sujeto de la enunciación», empleado a menudo como sinónimo de enunciador, abarca las dos posiciones actantes de enunciador y enunciatarario.”<sup>107</sup>

Podemos observar en esta definición cómo, a semejanza del destinador y destinatario de Jakobson, el enunciador y el enunciatarario se sitúan en el nivel de la comunicación. Con objeto de contextualizar el marco comunicacional recordaremos someramente cómo repasa Jakobson los factores que constituyen todo hecho discursivo: “El destinador manda un mensaje al destinatario. Para que sea operante, el mensaje requiere un contexto de referencia (...), que el destinatario pueda captar (...); un código

---

<sup>107</sup> Greimas, A. J. y Courtés, J.: *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), op. cit., p. 148.

del todo, o en parte al menos, común al destinador y al destinatario (...); y, por fin, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica entre destinador y destinatario, que permiten tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación.”<sup>108</sup> Y tras repasar estos seis factores indisolublemente implicados que determinan las funciones del lenguaje, pone Jakobson de relieve que la función emotiva o “expresiva”, centrada en el destinador, “apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando” –la cual, contra lo que supone Saporta<sup>109</sup>, debe ser sometida a análisis lingüístico. Asimismo, cree el lingüista “que la orientación hacia el destinatario, la función conativa, halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo, que tanto sintácticamente como morfológicamente (...) se apartan de las demás categorías nominales y verbales.”<sup>110</sup>

Establecidas estas premisas básicas acerca del modelo comunicacional pasaremos a dilucidar la latente contradicción que gira en torno a la definición de enunciador y enunciatario al remitirnos respectivamente al emisor –o destinador– que produce y es responsable del discurso y al receptor –o destinatario– que mediante un acto de significación lo lee. –Contradicción que Greimas trata de resolver definiendo al destinador y al destinatario tomados de Jakobson como aquellas figuras que, en su acepción más general, se refieren “a los dos actantes de la comunicación (llamados también emisor y receptor en la teoría de la información (...))” que considerados, “como actantes implícitos, lógicamente presupuestos, de todo enunciado, son denominados enunciador y enunciatario” pero que, por el contrario, si están “explícitamente mencionados y, por este hecho, son reconocibles en el discurso-enunciado (por ejemplo, «yo» / «tú») serán llamados narrador y narratario.”<sup>111</sup>

Definida la enunciación como un acto de comunicación, señala Courtés que no depende tanto de la *actividad*<sup>112</sup> como de la *factitividad* y sobre todo de la *manipulación* según el saber: “el enunciador manipula el enunciatario para que éste se adhiera al discurso que se le dirige.”<sup>113</sup> Y continúa aduciendo que la manipulación puede adquirir,

---

<sup>108</sup> Jakobson, R.: *Ensayos de lingüística general* (1974), Editorial Ariel, Barcelona, 1984, p. 352.

<sup>109</sup> Quien piensa que la diferencia emotiva es un rasgo no lingüístico atribuible a la transmisión del mensaje y no al mensaje mismo. Véase Jakobson, R.: *Ensayos de lingüística general* (1974), op. cit., p. 354.

<sup>110</sup> Jakobson, R.: *Ensayos de lingüística general* (1974), op. cit., pp. 353-355.

<sup>111</sup> Greimas, A. J. y Courtés, J.: *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), op. cit., p. 117.

<sup>112</sup> El autor entiende por *actividad* a la adquisición del saber que, como podría pensarse a partir de ciertas teorías de la comunicación, juega con los dos polos opuestos, emisor vs receptor, donde el primero sería preferentemente activo y el segundo más bien pasivo.

<sup>113</sup> Courtés, J.: *Análisis semiótico del discurso* (1991), op. cit., p. 360.

por lo menos, dos formas: una positiva del orden del *hacer hacer* y otra negativa del orden de *hacer no hacer* –o impedir hacer. Así, por ejemplo, en una secuencia filmada que muestre dos personajes durante una pelea, la manipulación consistiría para el enunciador en *hacer ver* la escena al enunciatario pero también en impedirselo –pues ambas están en relación de complementariedad– ya sea por un aumento o disminución del campo visual.

Es decir, que es el enunciador –o el *sujeto de hacer*– quien puede elegir *hacer ver* o *hacer no ver* al enunciatario, pasando, pongamos por caso, de un plano de conjunto a un primer plano para atraer toda su atención y mostrarle su importancia, “a decir verdad, la que el enunciador le quiere atribuir.”<sup>114</sup> Afirmación que le lleva a Courtés a concluir después de algunos ejemplos que “la manipulación enunciativa tiene como fin primario hacer adherir el enunciatario a la manera de ver, al punto de vista del enunciador: en todos los casos (...) la cuestión es /hacer creer/.”<sup>115</sup>

No puede, pues, pasarnos inadvertido el hecho de que tanto en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* como en el trabajo que posteriormente recoge Courtés, estos autores insisten en varias ocasiones en que el enunciador es el responsable de la producción del enunciado<sup>116</sup>, aun permaneciendo siempre implícito, ya que, como advertíamos, es él quien atribuye importancia a tal o cual enunciado y quien quiere atraer la atención del enunciatario a través de determinados procedimientos enunciativos. Pero si el enunciador y el enunciatario son instancias producidas en el discurso ¿cómo pueden ser al mismo tiempo responsables de su producción o de su lectura? Hasta que no quede claro donde terminan las figuras empíricas –entre las que tiene lugar el acto comunicativo– y comienzan las figuras implícitas –inscritas en el discurso–, es decir, hasta que no se determine cual es la relación entre unas y otras, la ambigüedad que aquí designamos permanecerá vigente.<sup>117</sup>

El mismo sesgo lo podemos encontrar en algunos de los autores que a lo largo de la década de los 80 y principios de los 90 fueron aplicando la teoría greimasiana al

---

<sup>114</sup> Courtés, J.: *Análisis semiótico del discurso* (1991), op. cit., p. 361

<sup>115</sup> Courtés, J.: *Análisis semiótico del discurso* (1991), op. cit., pp. 361-362.

<sup>116</sup> “Partiendo del sujeto de la enunciación, implícito pero productor del enunciado, (...)” Greimas, A. J. y Courtés, J.: *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), op. cit., p. 114.

<sup>117</sup> A esta confusión se debe probablemente que Joseph Courtés piense finalmente que los actantes de la enunciación, en realidad, “no son directamente accesibles a la investigación”, ya que sólo son instancias que, en el mejor de los casos, se pueden “reconstruir a partir de los indicios dejados en el enunciado.” Por lo tanto, si en lo que respecta al método “el analista quiere limitarse a una estricta aproximación lingüística o, más exactamente, semiótica, debe investigar los medios a los que recurre concretamente la manipulación enunciativa en el interior mismo del discurso que estudia.” –Hecho que nos conduce de nuevo a ese /hacer creer/. Courtés, J.: *Análisis semiótico del discurso* (1991), op. cit., pp. 367-368.

ámbito de la enunciación filmica, como, por ejemplo, François Jost, André Gaudreault, Francesco Casetti o Gianfranco Bettetini, en quienes nos detendremos sucintamente antes de dar paso al desarrollo de la teoría de la enunciación con la que hemos trabajado a lo largo de nuestros análisis textuales –y que, por ende, sólo en ellos podrá mostrar su utilidad y eficacia.

François Jost y André Gaudreault, a la estela de los estudios fundadores en el ámbito de la narratología de Gererd Genette, postulan que el más amplio sentido de la palabra «enunciación» “designa las relaciones que se tejen entre el enunciado y los diferentes elementos constitutivos del cuadro enunciativo, a saber: los protagonistas del discurso (emisor y destinatario) y la situación de comunicación.”<sup>118</sup>

Y para profundizar en ambos elementos, estos autores, partiendo de los fenómenos subjetivos del lenguaje postulados por Benveniste que permitieron a la lingüística “pasar del análisis de los enunciados al de las relaciones entre dichos enunciados y su instancia productora”<sup>119</sup> y siguiendo, asimismo, los estudios pioneros sobre la enunciación cinematográfica<sup>120</sup>, proponen rastrear en el texto filmico aquellas señales tan detectables como las deícticas –el subrayado del primer plano, el descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos, el uso de planos subjetivos, etcétera– para luego centrarse en cómo éstas construyen, según sus palabras, “un «observador-locutor» de la lengua, es decir, tanto el que dirige el discurso como su posición en el espacio.”<sup>121</sup>

A diferencia de lo que ocurre en un texto escrito, apuntan Jost y Gaudreault, “vemos claramente que, en el caso del cine, las marcas de la subjetividad pueden a veces remitir a alguien que ve la escena, un personaje situado en la diégesis, mientras que, en otras ocasiones, trazan solapadamente la presencia de una instancia situada en el exterior de la diégesis, una instancia extradiegética, un «gran imaginador».” Es decir, que a diferencia de los deícticos de la lengua, estas marcas tanto pueden construir una mirada *interna* a la diégesis, o sea, un personaje –o un narrador delegado–, como remitir «al» que «habla el cine», es decir, el «gran imaginador» –o el meganarrador– situado, por definición, fuera del mundo diegético.

---

<sup>118</sup> Gaudreault, A; Jost, F.: *El relato cinematográfico* (1990), Paidós, Barcelona, 1995, p. 49.

<sup>119</sup> Genette, G.: *Figuras III* (1972), op. cit., p. 271.

<sup>120</sup> Véase Vayone, F.: *Récit écrit, récit filmique* (1979), Nathan, París, 1989.

<sup>121</sup> Gaudreault, A; Jost, F.: *El relato cinematográfico* (1990), Paidós, Barcelona, 1995, p. 51.

Idea a partir de la cual plantean un estudio de las huellas de la enunciación fílmica en el cine clásico –que se esforzaría en borrarlas<sup>122</sup> para destacar lo que les sucede a los personajes– y en cierto cine moderno –que acentuaría la presencia de dichas huellas–, para, finalmente, afirmar que en ambos casos “siempre y por encima de –o junto a– el narrador verbal (explícito, intradiegético y visualizado), hay un gran imaginador fílmico<sup>123</sup> (implícito, extradiegético e invisible), que manipula el conjunto de la red audiovisual.”<sup>124</sup>

Concepción les lleva a proponer un modelo según el cual “el narrador fundamental, responsable de la comunicación de un relato fílmico, podría asimilarse a una instancia que, manipulando las diversas materias de la expresión fílmica, las ordenaría, organizaría el suministro y regularía su juego para transmitir al espectador las diversas informaciones narrativas.” Y así, según estos autores, el enunciador modularía, como si de un director de orquesta se tratase, todas las operaciones de significación fílmica.

Francesco Casetti, por su parte, al definir la enunciación cinematográfica plantea que “la huella del sujeto de la enunciación no abandona jamás el film: se percibe en la mirada que instituye y organiza lo que es mostrado, en la perspectiva que delimita y ordena el campo, (...).<sup>125</sup>” Es decir, que al igual que en el enfoque adoptado por Jost y Gaudreault nos encontramos de nuevo con un sujeto de la enunciación –o autor implícito– que no llega a diferenciarse claramente del autor real que tan decididamente

---

<sup>122</sup> Al analizar *La diligencia* González Requena se posiciona en contra de esta opinión al observar que en el cine clásico el espacio de la representación se convierte en un ámbito de escritura que trabaja de manera decidida al modo metafórico: “pensar la noción de continuidad como categoría soberana rectora del montaje en el film clásico, afirma este autor, supone un error de primera magnitud –ese mismo error, por cierto, que ha llevado a construir la mistificadora idea del texto clásico como la configuración de un universo visual transparente, en todo sometido a la realidad natural de las cosas. Idea ésta, por lo demás, de todo punto ingenua. Pues, en el lenguaje, la constancia, la continuidad, la isotopía, no es otra cosa que un ámbito donde se trazan diferencias, donde se articulan contrastes y oposiciones que generan y hacen posible la significación.” González Requena, J.: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), Ediciones Castilla, Valladolid, 2006, p. 50.

<sup>123</sup> Piensan, en este sentido, que la enunciación cinematográfica sería “ese momento en que el espectador, escapándose del efecto-ficción, tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal, de «soy cine» afirmado por los procedimientos al «estoy en el cine». Hecho que les lleva, asimismo, a postular que la percepción de la enunciación varía según el espectador, no sólo en función de su conocimiento del lenguaje cinematográfico, sino también de su edad, origen y, sobre todo, período histórico en el que vive –por ejemplo, en los inicios del cine la mirada a cámara no era especialmente advertida por el espectador pues la película reproducía en muchas ocasiones las condiciones del *music hall*, que presuponía la presencia de un artista en escena frente a su público. Gaudreault, A; Jost, F.: *El relato cinematográfico* (1990), Paidós, Barcelona, 1995, pp. 52-53.

<sup>124</sup> Gaudreault, A; Jost, F.: *El relato cinematográfico* (1990), Paidós, Barcelona, 1995, p. 56.

<sup>125</sup> Casetti, F.: *Les yeux dans les yeux* (1983), en *Communicationes* 38, París, 1983, p. 81. Citado en González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), en *Contracampo* n° 42, Madrid, 1987, p. 7.

combaten desde las filas semióticas pues se le termina por investir de determinados atributos expresivos que le permiten, por ejemplo, instituir y organizar lo que aparece sobre la pantalla. Y si de manipular, ordenar, instituir y organizar se trata ¿a qué sujeto podría remitir si no a uno que es propiamente dueño de su discurso?

Asimismo, en *El film y el espectador*<sup>126</sup>, trabajo en el que Casetti estudia cómo el film concede un sitio al espectador y le invita a seguir un determinado trayecto, el autor hace recaer sobre el espectador lo que antes recaía sobre el autor. Pues si hay una mirada que instituye y organiza lo que enseña, es decir, si hay un «yo», tiene inevitablemente que haber un «tú»<sup>127</sup>, del que, como dice Benveniste<sup>128</sup>, no es sino su eco.

En suma, introducida la figura de un autor –aunque implícito–, reflexiona Casetti sobre la posibilidad de un contacto entre un «yo» y un «tú» en virtud del cual el texto queda transformado en un espacio de intercambio comunicativo –en el que *tú* se descubre como espejo en el que *yo* se construye–, por el cual, no sólo se confunde al enunciador (*yo*) y al enunciatario (*tú*) con el destinador y el destinatario del discurso<sup>129</sup>, sino que se corre el riesgo, tantas veces anunciado, de perderse en la búsqueda del sentido que el sujeto quiso depositar ahí, en el texto.

Gianfranco Bettetini, por último, afronta en *La conversación audiovisual*<sup>130</sup> el análisis del discurso audiovisual priorizando, como resume González Requena en el prólogo que escribe para el libro, la “diferenciación entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciadador-modelo” para desarrollar “el análisis del desenvolvimiento pragmático del discurso audiovisual a modo de una conversación potencial (prefigurada entre el sujeto de la enunciación y el enunciatario) que habrá de realizarse empíricamente en función al grado de competencia descodificadora del espectador

---

<sup>126</sup> Casetti, F.: *El film y su espectador* (1986), Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1989, p. 43.

<sup>127</sup> Para profundizar en la relación dialéctica del *yo* y el *tú* remitimos al lector a Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general I* (1966), op. cit., pp. 179-187. Asimismo Jesús González Requena ha llamado la atención en varias ocasiones sobre el carácter absolutamente genérico, transparente de puro intercambiable, en espejo, del *yo* y el *tú*. Véase González Requena, J.: *Pasión, Procesión, Símbolo*, en Trama y Fondo nº 6, Madrid, 1999.

<sup>128</sup> “No empleo *yo* sin dirigirme a alguien, que será en mi alocución un *tú*. (...) El lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como *sujeto* y remite a sí mismo como *yo* en un discurso. En virtud de ello, *yo* plantea otra persona, la que, exterior y todo a “mí”, se vuelve mi eco al que digo *tú* y que me dice *tú*.” Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general I* (1966), op. cit., p. 181.

<sup>129</sup> Véase Poyato, P.: *El cine de Buñuel: fotografías que se suceden vermicularmente* (1995), Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 40.

<sup>130</sup> Bettetini, G.: *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva* (1984), Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1986.

empírico y, consiguientemente, del tipo de enunciador modelo por él construido en esta tarea.”<sup>131</sup>

De modo que con el fin de reflexionar sobre las distorsiones que los contextos concretos de recepción pueden introducir en los procesos comunicativos audiovisuales diferencia Bettetini entre el *enunciador textual* del *enunciador modelo*, “uno observado objetivamente en el análisis del texto, el otro producido subjetivamente por el destinatario”<sup>132</sup>, es decir, construido en el impacto subjetivo, personal, del espectador con el texto. Pero ¿acaso el analista puede elidir toda subjetividad a la hora de reflexionar sobre los discursos? ¿No es –a pesar de la operatividad de dicha distinción– el analista un *sujeto* lector cuya subjetividad, por mucho que enmarcada en un alto grado de competencia descodificadora, le empareja al destinatario?<sup>133</sup> ¿Y no es toda experiencia de la escritura, en última instancia, una experiencia de la subjetividad, tal y como sostiene Barthes al sugerir que el trabajo de investigación debe estar inserto en el deseo<sup>134</sup>?

Consideramos que sí. Por eso para que la teoría de la enunciación pueda enfrentarse al problema de la subjetividad que nace en el ejercicio de la lengua debe situarse fuera del paradigma comunicativo en el que se inscriben los procesos semióticos, ya que, si bien es cierto que existen textos plenamente comunicativos – semióticos– que transmiten información, otros –y tal es el caso de nuestro objeto de análisis– apuntan hacia un más allá de la significación: al ámbito de la experiencia.

#### 1. 2. 4. Teoría de la enunciación: lenguaje y cuerpo

*“El texto artístico es espacio de escritura, lugar donde el Sujeto se perfila entre el Lenguaje y lo Real.”*

Jesús González Requena

Volvamos una vez más a Émile Benveniste, quien, llamando la atención sobre la necesidad de poner en tela de juicio la evidencia, se pregunta en *De la subjetividad en el*

---

<sup>131</sup> Bettetini, G.: *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva* (1984), op. cit., p. 10.

<sup>132</sup> Bettetini, G.: *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva* (1984), op. cit., p. 24.

<sup>133</sup> Tales son las discrepancias recogida por Jesús G. Requena en el prólogo de la edición citada. Bettetini, G.: *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva* (1984), op. cit., p. 11.

<sup>134</sup> “Y cuando el objeto de la investigación es un Texto el investigador está reducido a un dilema: (...) creer ser exterior al objeto de su estudio (...) o bien entrar él también en el juego del significante, en la infinitud de la enunciación, en un palabra, «escribir» (...) sacar el «yo», que cree ser, de su concha imaginaria, de su código científico, que protege pero también engaña, (...): lo que entonces equivale a desbordar el discurso normal de la investigación.” Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), Paidós, Barcelona, 2002, p. 105.

*lenguaje* (1958) a qué se debe que el lenguaje sea un instrumento de comunicación. Comparar el lenguaje con un instrumento, dice, es oponer hombre y naturaleza, sin embargo, como sabemos, el lenguaje no es una fabricación sino que está en la naturaleza misma del hombre: “es un hombre hablante el que encontramos en el mundo, un hombre hablando a otro, y el lenguaje enseña la definición misma del hombre.”<sup>135</sup>

Y, en este sentido, continúa afirmando el lingüista que todos los caracteres del lenguaje, su naturaleza inmaterial, su funcionamiento simbólico, el hecho de que posea un “contenido”, bastan para tomar sospechosa esta asimilación a un instrumento que tiende a disociar del hombre la propiedad del lenguaje: “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de «ego».”<sup>136</sup> Se trata, así pues, de que esta “subjetividad”<sup>137</sup>, póngase en fenomenología o en psicología, como se guste, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje.<sup>138</sup>

Esta concepción de la lengua como institución fundadora a la que el sujeto se halla sometido nos lleva a formular, de la mano de González Requena, el principio nuclear sobre el que se asienta la teoría de la enunciación que en nuestros análisis promoveremos: “que *no hay lugar para un sujeto productor del discurso, que, bien por el contrario, el sujeto nace en el discurso.*”<sup>139</sup> Es decir, que no hay “sujeto productor”, sino, por el contrario, sujeto *producido* en el discurso.

El hecho de que el fundamento de la subjetividad esté en el ejercicio de la lengua supone pensar que la enunciación es un *proceso productivo* –cuyo papel, como arguye Benveniste, es producir la conversión del lenguaje en discurso<sup>140</sup>–, pero “uno carente de sujeto: en él se engendra el discurso y en éste, como su *efecto de sentido* más profundo, estructural, es engendrado, a su vez, el sujeto.”<sup>141</sup>

Concepción que a la vez que elimina a todo sujeto productor, ofrece una luz inesperada en las relaciones entre el *escritor que escribe* –autor real– y el *escritor escrito* –autor implícito o enunciador. “El primero, todavía no sujeto, o tan sólo sujeto

---

<sup>135</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general I* (1966), op. cit., p. 180.

<sup>136</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general I* (1966), op. cit., p. 180.

<sup>137</sup> Definida por Benveniste como “la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia.” Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general I* (1966), op. cit., p. 180.

<sup>138</sup> “Es «ego» quien dice «ego». Encontramos aquí el fundamento de la «subjetividad», que se determina por el estatuto lingüístico de la «persona».” Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general I* (1966), op. cit., p. 180.

<sup>139</sup> González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), op. cit., 1987, p. 9.

<sup>140</sup> Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general I* (1966), op. cit., p. 175.

<sup>141</sup> González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), op. cit., p. 10

en otros lugares –en otros discursos ya existentes–, es un individuo –o mejor, un cuerpo, cargado de conciencia, pero también de inconsciente, atravesado, en suma, por un deseo que desconoce– que se encuentra con el Lenguaje: de este encuentro, en muchas ocasiones dramático, en muchas gozoso, nace el discurso y en éste, como su primer efecto de sentido, un sujeto, un escritor escrito, al que, ¿por qué no?, podemos llamar sujeto de la enunciación, siempre que tengamos buen cuidado en diferenciarlo de ese proceso sin sujeto que es la enunciación.”<sup>142</sup>

Es el hecho fundamental de que no haya sujeto anterior al lenguaje, así como la diferenciación que éste nos ha posibilitado establecer, lo que nos permite resolver la confusión que desde el paradigma comunicativo tenía lugar entre enunciador y enunciación, y que, como hemos señalado páginas atrás, llevaba a diversos autores de la corriente semiótica a la necesidad de dotar de competencias productivas al sujeto de la enunciación o autor implícito.

Y para avanzar en esta formalización –de inspiración saussuriana, freudiana, benvenistiana y lacaniana– de la teoría de la enunciación pasaremos al reconocimiento de los tres factores en juego tal y como son recogidos por González Requena en su estudio *Enunciación, punto de vista, sujeto*: 1] El *discurso* producido por el proceso de enunciación y que constituye un macroenunciado en el que un mundo invocado y ausente es puesto en relación con el lugar de un sujeto; 2] el *sujeto* de la enunciación como un lugar producido en el discurso por el proceso de la enunciación; y 3] la *enunciación* como el proceso, carente de sujeto, desencadenado por el entrecruzamiento de un cuerpo –el del hablante empírico– con el Lenguaje y en el que se produce un discurso en el que se halla prefigurado el lugar de un sujeto.<sup>143</sup> –Convendría aclarar que si no desplegamos al *sujeto* de la enunciación en las dos instancias –enunciador y enunciatario– es porque, como ya analizamos en el epígrafe anterior, el *tú*, o eventual enunciatario, inscrito en el enunciado no posee otra relevancia que la de constituir un marco de referencia para el *yo* o enunciador.<sup>144</sup>

Veamos ahora un esquema que nos permita visualizar esta teoría de la enunciación a partir de la cual, insistamos en ello, ya no puede existir un sujeto

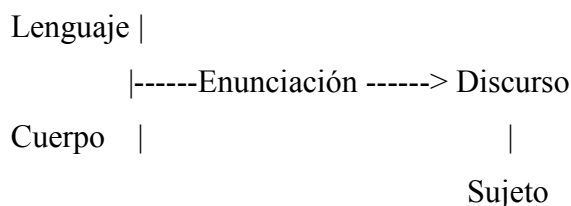
---

<sup>142</sup> González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), op. cit., p. 10

<sup>143</sup> González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), op. cit., p. 12.

<sup>144</sup> Véase también González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), op. cit., p. 20.

productor sino un sujeto producido, es decir, nacido del cruce entre el cuerpo y el Lenguaje<sup>145</sup> –o, entre el cuerpo y un texto.



Se trata, en definitiva, de pensar la enunciación –lejos de esas figuras formales que son el enunciador y el enunciatario– como el efecto de la textualización de un cuerpo. Y de uno que en ningún momento se refiere al cuerpo signo, es decir, al “cuerpo cubierto, tejido por signos que lo muestran funcional, eficaz, operativo”, sino del cuerpo-cuerpo, “de ese cuerpo que habitamos y que nos resiste: el cuerpo real en el que cada uno de nosotros somos.”<sup>146</sup> Es decir, que la enunciación supone necesariamente el encuentro del sistema semiótico con un cuerpo singular anclado en el tiempo y en el espacio.

Y así, frente a la *dimensión comunicacional*, en la que el sujeto se vive como ya constituido, como punto de referencia para la circulación de la información, hablaremos en lo que sigue de la *dimensión textual* –dentro de la cual se inscribe nuestro trabajo– en la que el discurso, lejos de actuar como portador de información, se ofrece como trabajo del lenguaje, es decir, “como *escritura*, como espacio de una productividad en la que la subjetividad nace y, por ello mismo, donde la ilusión del sujeto puede ser evidenciada.”<sup>147</sup>

No nos puede pasar aquí inadvertido el hecho de que algunos de estos conceptos –*dimensión textual, escritura y productividad*–, comprometen el núcleo del saber de aquellos analistas que inscriben sus trabajos dentro del marco postestructuralista. Y es que ya Barthes y Kristeva venían acusando, allá por los años 60 y 70, esa hendidura por la que el sistema del lenguaje se atraviesa de manera esencial con la experiencia humana. Pensemos, por ejemplo, en el concepto de *productividad*, con el que Julia Kristeva, a partir del discurso crítico de Marx y Freud, enunciaba la acuciante necesidad de abrir en el interior de la problemática de la comunicación ese otro escenario que es la

---

<sup>145</sup> El lenguaje tal y como lo toma González Requena puede ser definido como el conjunto de los sistemas que configuran nuestro universo cultural.

<sup>146</sup> González Requena, J.: *Pasión, Procesión, Símbolo* (1999), op. cit., p. 12.

<sup>147</sup> González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), op. cit., p. 13.

producción de sentido anterior al sentido, tratando así de construir “una nueva *ciencia*”<sup>148</sup> después de haber definido un nuevo objeto: *el trabajo* como práctica semiótica distinta del intercambio.”<sup>149</sup>

Pero antes de sumergirnos en la confrontación entre el saber semiológico y el saber analítico con el que trabajamos –desde el que pensamos–, quisiéramos desbrozar, a propósito de la enunciación, algunas de las cuestiones centrales que han guiado y fundamentado nuestras posteriores lecturas. A saber: que lo que la enunciación –en tanto encuentro entre cuerpo y Lenguaje– implica es, en principio y esencialmente, una experiencia que como tal sucede, acontece.

Y para laborar desde dicha experiencia debemos comenzar por evitar que la lectura de un texto se convierta en la búsqueda de ese mítico sujeto que habla y que, al hacerlo, “instituye el (su) sentido.”<sup>150</sup> Es necesario, para ello, que nos desprendamos del autor, de esa figura soberana y pretextual a la que se la atribuye la autoría, y con ella, la autoridad y la responsabilidad del texto, y pasemos a pensar en cómo el acto de enunciación en que participa toda escritura, y por ende toda lectura, “escapa a su control en la misma medida en que genera un espacio donde muchas –y muchas veces contradictorias– voces pueden oírse.”<sup>151</sup>

Quisiéramos hacer, antes de continuar, un pequeño paréntesis para anotar que no se trata, por supuesto, de negar que alguien haya generado un determinado texto sino de poner el énfasis en un presupuesto que estimamos crucial a la hora de aprehender el texto en tanto espacio de experiencia y que podríamos resumir con la siguiente proposición: “el autor sabe pero no entiende”<sup>152</sup> –y su consiguiente correlato “el lector sabe pero no entiende” al que nos dedicaremos en el próximo apartado.

Retomemos por unos instantes el momento originario de toda creación artística, cuando el creador comienza a dar vida a la obra. Frecuentemente el artista –a diferencia del comunicador que entiende lo que quiere decir y lo dice de la manera más eficaz– siente la exigencia interna de escribir, sabe que necesita escribir algo, y, sin embargo, no

---

<sup>148</sup> En este sentido, señala Kristeva que Freud, al ser el primero en pensar el trabajo del sueño como la propia producción en tanto que proceso no de intercambio de un sentido, sino de juego permutativo que modela la propia producción, abrió la problemática del *trabajo como sistema semiótico particular*.

<sup>149</sup> Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., p. 49.

<sup>150</sup> González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), op. cit., p. 14.

<sup>151</sup> González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas, Madrid, 1992, p. 15.

<sup>152</sup> Tal es la reflexión con la que Jesús González Requena abrió el seminario de doctorado dedicado a “Las escenas primordiales de Alfred Hitchcock” en la facultad de Ciencias de la Información, U.C.M., 2003-2004.

encuentra qué decir: es ahí, del lado de la interrogación, donde se sitúa la experiencia de la escritura –experiencia que encuentra su génesis en una suerte de mancha espesa que se manifiesta como algo opaco, en ocasiones insoportable, que empuja al artista a escribir a pesar de no entender, de no poder explicar o de no reconocer, qué es aquello que necesita escribir.

En palabras de González Requena: “El escritor –el cineasta, el pintor–, porque no es autor, se sitúa en la posición del que no entiende ni quién es ni lo que dice: el que quiere escribir pero no sabe qué quiere decir. Todavía: el que acepta desconocer su deseo: el que quiere saber algo de sí –de sí allí donde no (se) entiende– y por eso se constituye en primer lector del texto que ha generado.”<sup>153</sup> Es decir, que el escritor es aquel que, movido por una acuciante necesidad, se enfrenta a la página en blanco, interroga a su inconsciente, lo convoca. Y en ese proceso escribe tantas páginas como hagan falta hasta saber, aún sin comprender, de qué se trata –y si sabe de qué se trata es porque sabe de qué no se trata: saber que sabe, que tiene sabor –ambas palabras, saber y sabor, tienen en latín la misma etimología– y que emerge con la intensidad de la certeza, que produce certeza.

Frente al discurso convencional en el que el *yo* se afirma en una denodada demanda de coherencia y de reconocimiento por el otro, el acceso al texto artístico que localiza ese lugar de certero desconocimiento obliga a cierta vivencia de angustia que está siempre y directamente vinculada a la entrada en quiebra de la seguridad que la identidad ofrece y que da paso al encuentro con una interrogación: “en el texto el sujeto se interroga; o, todavía, si se prefiere: el texto devuelve del sujeto la cifra<sup>154</sup>, esa que hace de él otra cosa, y más densa, que una imago especular –que un espejismo de seducción, que la terminal de un proceso de comunicación.”<sup>155</sup> Una interrogación, en definitiva, que comienza con la multiplicación de figuras de la subjetividad y que moviliza la relación estética entre el escritor/lector y el texto dando lugar a “esa forma de experiencia fuerte del lenguaje que podemos llamar escritura”<sup>156</sup> y/o lectura.

Así pues, el texto artístico, en tanto ámbito de alumbramiento de la subjetividad, debe ser pensado como el espacio configurado por múltiples, y a veces contradictorias, voces en las que ha estallado el *yo* del escritor/lector, es decir, su identidad, y que –de

---

<sup>153</sup> González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), op. cit., p. 15.

<sup>154</sup> Volveremos sobre esta cuestión, la cifra simbólica, cuando en la última parte del presente capítulo teórico articulemos la fundación del sujeto del inconsciente.

<sup>155</sup> González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), op. cit., p. 16.

<sup>156</sup> González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), op. cit., p. 15.

manera próxima al sueño, pero también a los textos sagrados– constituyen una trama<sup>157</sup>: “y con ella la cifra, el sujeto del inconsciente.”<sup>158</sup> Y para acceder a ese espacio donde, fruto del encuentro entre el significante –lenguaje– y la materia –cuerpo–, emerge el sujeto del inconsciente –que no es sino la subjetividad misma–, el lector deberá dejarse llevar, atravesar, por todo un despliegue de figuras –narradores, personajes, puntos de vista, etc.– que, inscritas en la superficie del texto, introducen diversos desplazamientos en el mundo de lo narrado.

Comenzará entonces una travesía, en la que, implicado en toda esa polifonía de voces –eco de otras tantas que, de una u otra manera, hablan en su interior<sup>159</sup>–, el lector accederá finalmente a un determinado saber: “un saber íntimo, intransferible –y por ello intransitivo– que no puede versar sobre otra cosa que sobre el propio deseo. Pues, después de todo, son los avatares de su deseo lo que el lector reconoce –consciente o inconscientemente– en esa trama de puntos de vista divergentes y contradictorios que tejen el relato.”<sup>160</sup>

Y al hacerlo, termina por dibujar en espejo a un sujeto de la enunciación, por eso cuando retornamos a leer aquellos textos que nos han interesado, bien podríamos decir que pasamos a ocupar, ante ellos, el lugar del sujeto de la enunciación: “pero no uno que sabe y organiza el saber, sino el que nace de esa organización, de esa dispersión de los lugares del saber; no uno que detenta y organiza la mirada, sino el que nace de los lugares vacíos de la mirada; no uno que domina el texto y dicta su sentido, sino el que, generado por el proceso de enunciación, nace en el texto cuando éste es realizado por la lectura.”<sup>161</sup>

Diremos, para terminar, y siguiendo una vez más la escritura de Jesús González Requena, que el texto se descubre finalmente como una experiencia intransitiva en la que el sujeto –primero como escritor, luego como lector– afronta los desfiladeros de su siempre dramática subjetividad.

---

<sup>157</sup> Entendemos por trama el conjunto de “operaciones narrativas por las que los acontecimientos son suministrados al lector *en un determinado orden y a través de determinados puntos de vista*.” González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), op. cit., p. 31.

<sup>158</sup> González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), op. cit., p. 16.

<sup>159</sup> Y si hablan es porque las obras de arte hacen vivir al lector la experiencia misma del escritor, es decir, que el lector –o espectador– pasa a ocupar el lugar que ocupó en otro momento el escritor –o cineasta.

<sup>160</sup> González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), op. cit., p. 41.

<sup>161</sup> González Requena, J.: *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), op. cit., p. 41.

### 1. 2. 5. Experiencia estética versus sentido tutor

“Aquí, mi vida se intensifica porque he sentido el significado, no porque lo haya comprendido.”

Antonio Gamoneda

“La verdad que el texto encierra sólo puede encontrarse donde cesan las evidencias de lo que se percibe como entendible y emerge una palabra densa junto a una áspera hendidura.”

Jesús González Requena

Concebir el texto como espacio de escritura en el que se perfila un sujeto nos lleva directamente a reintroducir al sujeto –o al individuo-cuerpo postulado por Barthes en *El placer del texto*<sup>162</sup>– en tanto que cuerpo radicalmente singular anclado en el tiempo y en el espacio, es decir, en tanto que sujeto de la experiencia –o, si se prefiere, sujeto del deseo o sujeto del inconsciente.

Sujeto que, a nuestro juicio, pone en evidencia la necesidad de trascender aquellos análisis semióticos –o de la significación– los cuales si bien han llegado muy lejos en la comprensión del tejido significante de los textos, resultan, en última instancia, siempre exteriores o refractarios a la índole de esa experiencia –del ser y del lenguaje– que, como venimos viendo, constituye la dimensión más específica del texto artístico. Sostenemos, por ello, que “afrentar un discurso como texto artístico supone asumir, finalmente, la suspensión de toda pragmática, de toda estratégica: pues el texto es intransitivo, no es objeto de cambio sino objeto de uso, y de uno que, a falta de mejor nombre, denominamos estético.”<sup>163</sup>

Sin que podamos aquí atender a cómo la experiencia estética ha sido abordada por la Estética<sup>164</sup> desde que ésta aparece en la escena formal de la filosofía con Baumgarten<sup>165</sup>, ni a su fundamentación en la *Crítica del Juicio* de Emmanuel Kant<sup>166</sup>, hitos teóricos que, a todas luces, rebasarían nuestro campo de estudio, sí quisiéramos llamar la atención sobre dos cuestiones bien precisas. En primer lugar, cabe decir que ya

---

<sup>162</sup> Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), op. cit., p. 102.

<sup>163</sup> González Requena, J.: *El análisis cinematográfico* (1995), op. cit., p. 45.

<sup>164</sup> Entendida no sólo como ciencia de lo bello, sino como aquello que designa las cualidades de nuestro sentir.

<sup>165</sup> El término “estética” apareció por primera vez en 1735 en una obra del filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten: Baumgarten, A. G.: *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique* (1735), L'Herne, Paris, 1988.

Entre los años 1750 y 1758 Baumgarten escribió una obra que hubo de quedar inconclusa y que llevaba por título *Estética* en la que el filósofo trató de demostrar la existencia de una relación esencial entre tres dominios conexos pero que hasta entonces se concebían autónomos: el arte, lo bello y la sensibilidad humana. Baumgarten sostenía que las actitudes suscitadas en contacto con las obras de arte tienen un carácter exclusivo, no precisamente racional, ya que la belleza y la perfección que encontramos en las obras artísticas no radican en conceptos o constructos lógicos de tipo cognitivo-instrumental, sino en impresiones de tipo sensorial. Baumgarten, A. G., *L'estetica* (1750-1758), Aesthetica Edizioni, Palermo, 2000, p. 121.

<sup>166</sup> Kant, I.: *Crítica del juicio* (1790), Austral, Madrid, 2007.

en el contexto del romanticismo alemán de finales del siglo XVIII, Kant sostuvo que experimentamos la belleza porque el objeto bello nos lleva a distanciarnos de las necesidades prácticas y utilitarias de la vida cotidiana, idea que recorre, casi sin excepciones, toda la inspiración de la filosofía del arte.<sup>167</sup>

En segundo lugar, hemos juzgado interesante sacar a la luz una distinción, o mejor, la naturaleza de una relación, que a nuestro juicio resuena poderosamente sobre el marco de acción de la Teoría del Texto. Si bien la estética filosófica tenía un margen muy amplio al abarcar lo bello en la naturaleza y el arte –reparemos, por ejemplo, en cómo Kant diferenció entre el sentimiento “puramente estético” con el que percibimos una flor y la “satisfacción puramente intelectual” con la que percibimos el arte–, y tal y como recoge Gadamer en la conferencia pronunciada en el *V Congreso de Estética en Amsterdam*, fue Hegel quien reflexionó sobre la relación de lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte llegando a la conclusión de que “lo bello en la naturaleza es un reflejo de lo bello en el arte.”<sup>168</sup>

Lo que esta iluminadora observación hegeliana quiere decir es que el modo en que una cosa de la naturaleza es admirada y gozada como bella, no es algo que venga dado fuera del tiempo y del mundo en un objeto “puramente estético” que posea su fundamento demostrable en la armonía de formas y colores, sino que “si la naturaleza nos gusta, ello es algo que sucede más bien en conexión con un interés del gusto, el cual está determinado y troquelado por la creación artística de una época.”<sup>169</sup> Y así, con el aroma de estos ecos filosóficos, tocamos un punto nuclear en el que, llegando al final del presente capítulo, nos demoraremos: que cada texto, cada obra, apunta dentro de un contexto de vida al que pertenece y que configura.

---

<sup>167</sup> En principio, si cuando nos referimos a un producto de artesanía no hablamos de arte es porque no existe para sí, sino que tiene una función de servicio, está destinado al uso. Un artista, en cambio, produce algo que existe para sí y está ahí para ser contemplado –precisamente entonces es una obra de arte, es decir, aquello a la que no atañe la pregunta de para qué existe. Sin que podamos ocuparnos aquí de aquellas obras cuyos productos no sólo están ahí para que se los contemplen sino que se subordinan a otros fines de la vida práctica o de la investigación científica, como por ejemplo la arquitectura y todas las artes decorativas, sí quisiéramos decir que, por ejemplo, una catedral o un castillo emergerán en tanto obra de arte cuando resplandezcan en su belleza –cuando nos quedamos plantados, cuando algo nos asalta y se nos clava en los ojos– lo cual no tiene por qué implicar que se olviden los fines a los que éstas sirven pues en ellas, la referencia a la finalidad pertenece a la creación arquitectónica misma. Véase Gadamer, H.-G., *Estética y Hermenéutica* (1964-1991), Tecnos, Madrid, 1996, p. 57.

<sup>168</sup> Gadamer, H.-G., *Estética y Hermenéutica* (1964-1991), op. cit., p. 57.

<sup>169</sup> Gadamer, H.-G.: *Estética y Hermenéutica* (1964-1991), op. cit., p. 57.

Siguiendo la tradición filosófica abierta por Hegel y continuada por Martin Heidegger<sup>170</sup> y Hans-Georg Gadamer<sup>171</sup>, así como el pensamiento psicoanalítico y la teoría de la enunciación expuesta, diremos que lo que la obra de arte reclama en esa experiencia que “realiza un sujeto cuando atraviesa el espacio del texto”<sup>172</sup> nos alcanza y nos constituye. Es ésta una experiencia que se le revela al sujeto de forma, podríamos decir, involuntaria, y a la que sólo podemos acceder apartándonos de los discursos dominantes de las ciencias humanas<sup>173</sup> y dejando que los filmes hablen, nos hablen. Tal es nuestra propuesta: atender al “sujeto que allí, en el texto, habla.”<sup>174</sup> –Que no es sino el sujeto de la enunciación o el sujeto del habla.

Pensemos que todo análisis, toda lectura, está siempre marcado por el signo del retorno<sup>175</sup>, y que si retornamos –si necesitamos volver– es porque allí hubo algo que no entendimos, algo que se nos resiste y que nos es desconocido –a pesar de ponernos en contacto con lo más íntimo de nuestro ser– algo, a fin de cuentas, que nos interesa, nos turba y nos convoca. ¿Por qué? Pues ya lo dijimos: porque ante el texto artístico no hay otra experiencia que la nuestra, que no es sino –y en palabras de González Requena– experiencia de lo real, de lo indecible. –“Lo que me reclama: lo indecible: lo que no puede ser dicho. ¿Qué? Lo que quema: lo real.”<sup>176</sup>

Alcanzando un más allá de nuestro *yo*, de nuestra conciencia, la obra de arte nos dice algo del orden de la experiencia, es decir, del orden de lo indecible –de lo que, precisamente porque es indecible, no paramos de hablar, pues emerge necesariamente en el ámbito del lenguaje: y es que “lo que en el texto artístico se saborea, se padece y se goza, tiene que ver con el lenguaje.”<sup>177</sup> Es más, el texto artístico es el “espacio de

---

<sup>170</sup> Es conocida la tesis heideggeriana que reza “el lenguaje es la casa del ser” y según la cual nada de lo que acontece en el mundo puede ser pensado como una cosa que se encuentra frente a nosotros, sino como nuestra propia ubicación, el lugar donde habitamos y desde el que comprendemos. Véase Heidegger, M.: *Carta sobre el humanismo* (1947), Taurus Ediciones, Madrid, 1966, p. 31.

<sup>171</sup> Gadamer, por su parte, transforma y radicaliza la hermenéutica como un modelo para interpretar nuestra experiencia en el mundo. Véase Gadamer, H.-G.: *Método y verdad* (1960), Ediciones Sígueme, Salamanca, 1992.

<sup>172</sup> González Requena, J.: *El análisis cinematográfico* (1995), op. cit, p. 15.

<sup>173</sup> Las cuales, como ya hemos visto, operan con el “descriptivismo de un “corpus” en tanto que portador de un contenido informacional que asegura la comunicación entre el destinador y el destinatario.” Kristeva, J.: *Semiótica 2* (1969), Editorial Fundamentos, Madrid, 1981, p. 97.

<sup>174</sup> González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), op. cit., p. 18.

<sup>175</sup> La institución misma de la Historia del Arte puede ser pensada como el resultado directo de esa necesidad de retornar, de ese sentirnos compelidos a volver una y otra vez a los textos: “en sentido literal podemos afirmar que (la historia del arte) está constituida por los textos a los que se retorna.” González Requena, J.: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), op. cit., p. 497.

<sup>176</sup> González Requena, J.: *El análisis cinematográfico* (1995), op. cit, p. 16.

<sup>177</sup> Véase González Requena, J.: *El análisis cinematográfico* (1995), op. cit, pp. 16-17.

experiencia de la dimensión fundadora del lenguaje; esa que nos funda en tanto sujetos: allí donde el lenguaje está destinado a ser el ámbito en el que se configura la experiencia humana.”<sup>178</sup>

Y justamente porque la experiencia misma –y con ella la experiencia del arte– es la experiencia de los límites del lenguaje, habremos de preguntarnos: ¿cómo podríamos abordar el texto artístico desde el modelo comunicativo si es precisamente aquello que comunica mal –aquello que se resiste al orden de la inteligibilidad, ahí donde lo real apunta, quema– lo que concita nuestra pasión? O, lo que es lo mismo, si como sabemos la experiencia de la subjetividad puede ser definida, precisamente, como eso “que no pasa, que no circula en el proceso comunicativo”, es decir, lo que “se manifiesta refractario, en su radical singularidad, a toda codificación”<sup>179</sup> y que por ello no puede ser convertido en significación, ¿por qué gozan de tanto éxito los estudios que se inscriben en tal paradigma comunicacional?

Pues, evidentemente, porque desde dicha perspectiva los analistas evitan interrogarse por lo que constituye la especificidad misma del texto artístico –y que no es sino núcleo de desgarró. Todo aquel que se instale en el discurso comunicativo accederá a la ilusión de que el texto es un hecho de significado y de que, en esa medida, podemos entenderlo, transitar cómoda y confortablemente por él.<sup>180</sup> ¿Cómo? Pues muy sencillo: poniendo a través de los códigos –o “instituciones intersubjetivas independientes de todo acto concreto de lenguaje y, por eso mismo, de todo sujeto”– toda una “red de significados”<sup>181</sup>, y de temas potenciales, que preexisten a los discursos y de los que éstos, necesariamente, habrán de alimentarse.”<sup>182</sup>

De la necesidad de velar aquello que no entendemos, y que por ende nos quiebra y nos hiende, surge la tendencia generalizada de dejarnos guiar por lo que González

---

<sup>178</sup> González Requena, J.: *El análisis cinematográfico* (1995), op. cit., p. 19.

<sup>179</sup> González Requena, J.: *Pasión, Procesión, Símbolo*, op. cit., p. 12.

<sup>180</sup> Joël Dor ha señalado que la más perfecta de las realizaciones imaginarias del *yo* es el *sujeto del conocimiento*, un sujeto que asume la producción de sus enunciados verdaderos –o falsos: “Decreta por sí mismo lo que es propio del saber verdadero, sólo se ilusiona en cuanto a su verdad en la medida en que dispone de herramientas del discurso adecuadas a tal efecto. Y estas herramientas garantizan el despliegue de un conocimiento positivo en tanto neutralizan al sujeto del inconsciente.” Dor, J.: *Introducción a la lectura de Lacan*, Gedisa, Barcelona, 1989, p. 146.

<sup>181</sup> Sabemos que el significado pertenece al código y por eso es comunicable “pero el precio de su comunicabilidad estriba en su impermeabilidad a lo singular.” Y es esta exclusión de lo singular lo que supone la exclusión de toda experiencia “o, si se prefiere, la vivencia humana, siempre azarosa, singular y, en cuanto tal, asignificante y, por ello mismo, indecible, incomunicable.” González Requena, J.: *Texto artístico, espacio simbólico*, Trama y Fondo nº 9, Madrid, 2000, p. 29.

<sup>182</sup> González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), op. cit., p. 9.

Requena viene llamando el Sentido Tutor<sup>183</sup>, y que se refiere al sentido que tapa o pule todas aquellas desgarraduras del tejido discursivo que lo constituyen en espacio donde hay algo más que signos y enunciados, donde –y tendremos buena ocasión de acusarlo– el texto emerge como espacio de incertidumbre. Y es que “el sentido tutor tutela: no sólo la economía total del texto, sino también a ese lector que nada quiere saber de lo que, en ese mismo texto, podría desgarrarle.” –Porque, y esto algo que todos aquellos que se hayan embarcado alguna vez en un análisis textual habrán experimentado, “en ese desgarrar que el texto ha producido hay goce y padecimiento (pasión), y también lo hay en la palabra que lo responde.”<sup>184</sup>

Tal es la operatividad del sentido tutor: volver al texto aparentemente comprensible desde ese *yo* cartesiano que se quiere “firme, cerrado, capaz de devolver la imagen de un sujeto unitario, ya hecho, repetido, sin fisuras, hegemónico, que pretende dominar su discurso, producirlo, crearlo”<sup>185</sup> para garantizar una evidencia con la que el lector se sienta seguro<sup>186</sup> y neutralizar así la angustia que el encuentro con el texto puede producirle. Pero, eso sí, a consta de dar la espalda a la experiencia, silenciarla, cerrando, escamoteando, el paso al texto.

Diremos, por último, que para acceder a lo que constituye el texto artístico, a eso que le confiere toda su fuerza y lo diferencia de los discursos convencionales, debemos alejarnos de toda pretendida evidencia, de toda confortabilidad, pues ella “excluye la pasión y el desgarrar, todo, en suma, lo que configura al texto artístico como espacio de una interrogación radical.”<sup>187</sup> Y es ésta una interrogación en la que radica la experiencia originaria del texto y que, por eso mismo, localiza el goce, el padecimiento, la pasión y la angustia que en el encuentro con el mismo emerge: en una palabra, todo aquello que pertenece a la dimensión de la verdad.

Una verdad que tratamos de acallar porque nos resquebraja y escapa al orden de los significantes, y por ende de la inteligibilidad; una verdad que no puede ser entendida sino tan sólo sabida, saboreada, gozada, padecida; una verdad, en definitiva, con la que

---

<sup>183</sup> “Llamaremos Sentido Tutor a ese que, enunciado bien explícitamente en la superficie de un texto, orientaría el despliegue constante, a la vez que graduado y modulado, de su tema” González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), op. cit., p. 9.

<sup>184</sup> González Requena, J.: *Texto artístico, espacio simbólico* (2000), op. cit., p. 29.

<sup>185</sup> González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), op. cit., p. 13.

<sup>186</sup> Donde autor y lector puedan reconocerse, entenderse y confortarse en un espacio en el que no puede extrañarnos que “las relaciones imaginarias que el destinatario suscribe con el autor participen de la doble lógica de la identificación (sí, me habla, lo entiendo, nos comunicamos) y de la proyección (pero eso es él quien lo dice, nada tiene que ver conmigo). González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), op. cit., p. 14.

<sup>187</sup> González Requena, J.: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), op. cit., p. 11.

“afrentar el desfiladero de nuestra experiencia: nuestro contacto con lo real”<sup>188</sup>; ese ámbito que –asimilado por Lacan<sup>189</sup> a un imposible que no cesa de no escribirse–, es insistentemente inscrito, delimitado y registrado en los textos –en sus confines.

Tal es, por lo demás, el axioma nuclear de la Teoría del Texto, a saber: que la verdad es lo que los textos introducen en el mundo.

---

<sup>188</sup> González Requena, J.: *El análisis cinematográfico* (1995), op. cit, p. 18.

<sup>189</sup> “Esto tendría, al menos, la ventaja tranquilizante de explicarnos en qué lo que concierne al sujeto es de la categoría de lo imposible y que todo lo que nos viene por medio de él, de lo real, se inscribe de entrada en el registro de lo imposible, de lo imposible realizado, lo real en el cual se talla al patrón del corte subjetivo. Es este real que conocemos bien porque lo volvemos a encontrar en el revés, —de algún modo— de nuestro lenguaje. Cada vez que queremos verdaderamente abordar lo que respecta a lo real, lo real es siempre lo imposible.” Lacan, J.: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 13. El objeto del psicoanálisis* (1965-1966), inédito.

## 1. 3. Del pensamiento Semiológico a la Teoría del Texto

### 1. 3. 1. Tres experiencias semiológicas, por Roland Barthes

*¿Cómo olvidar que la semiología tiene cierta relación con la pasión del sentido, su apocalipsis y/o su utopía?*

Roland Barthes.

En el prólogo<sup>190</sup> escrito por Roland Barthes para *La aventura semiológica*, nos brinda el autor una hermosa declaración en la que recoge como para él la semiología no es una causa, ni una ciencia, ni tan siquiera una disciplina, escuela o movimiento con el que identifica su persona. ¿Qué es, entonces, para mí, la semiología? –se pregunta: “Es una aventura, es decir, lo que *me adviene* (lo que me viene del significante).”<sup>191</sup> Y a partir de tal afirmación, comienza Barthes a diferenciar tres momentos con los que cree esbozar la historia de la joven disciplina semiológica: la esperanza, la ciencia y el texto –tres momentos, sin duda, relativos y entremezclados, pero que nos aproximan al “sentir” del autor frente a la ciencia que ahora nos ocupa.

El primer momento, dice, fue de deslumbramiento. Deslumbramiento ante la esperanza de aplicar la semiología –inspirada en el proyecto saussureano– o el análisis concreto de los procesos de sentido a la crítica ideológica. Hablando de *Mitologías* explica Barthes que era un texto que “*infundía seguridad* al compromiso intelectual, proporcionándole un instrumento de análisis, y *responsabilizaba* el estudio del sentido asignándole un alcance político.”<sup>192</sup> A pesar de que la semiología ha experimentado desde la década de los cincuenta en la que aproximadamente se sitúa este primer momento político importantes cambios, al autor continúa convencido de que toda crítica ideológica no puede ser más que semiológica.

En esta línea cabe destacar dos obras fundamentales de Julia Kristeva muy próximas al materialismo dialéctico, *Semiótica 1* y *Semiótica 2*<sup>193</sup>, en las que la autora enuncia que la semiótica debe construirse explícitamente como una crítica –“la semiótica no puede hacerse más que como una *crítica de la semiótica* que abra sobre otra cosa que la semiótica: sobre la *ideología*.”<sup>194</sup> Y por esta vía que Marx fue el

---

<sup>190</sup> Texto que fue publicado por vez primera en *Le Monde* el 7 de junio de 1974.

<sup>191</sup> Barthes, R.: *La aventura semiológica* (1985), op. cit., p. 10.

<sup>192</sup> Barthes, R.: *La aventura semiológica* (1985), op. cit., p. 11.

<sup>193</sup> Kristeva, J.: *Semiótica 1* (1969), op. cit. y Kristeva, J.: *Semiótica 2* (1969), op. cit.

<sup>194</sup> Kristeva, J.: *Semiótica 1* (1969), op. cit., p. 40.

primero en practicar, la semiótica se convertirá, según la autora, en la historia del saber, en el lugar en que se rompe la tradición en la cual la ciencia se presenta como un círculo cerrado sobre sí mismo: “operando un *intercambio de aplicaciones* entre la sociología, las matemáticas, el psicoanálisis, la lingüística y la lógica, la semiótica se convierte en la palanca que guía las ciencias hacia la elaboración de una gnoseología materialista. Mediante la intervención semiótica, el sistema de las ciencias de ve descentrado y obligado a volverse hacia el materialismo dialéctico, es decir, producir una gnoseología.”<sup>195</sup>

El segundo momento, “fue el de la ciencia, o por lo menos en de la científicidad.”<sup>196</sup> Es el tiempo en el que diferentes investigadores, entre los que destacan Barthes, Greimas y Eco, en conjunción con sus grandes predecesores –Saussure, Jakobson y Benveniste–, teorizaron sobre los fundamentos de la semiología y sientan los cimientos necesarios para que ésta se establezca como disciplina sistemática.<sup>197</sup>

Pero esta segunda fase científica le sumió a Barthes en una embriaguez que le llevó a la tercera etapa de la aventura: “por fin, indiferente a la ciencia indiferente<sup>198</sup> (adiafórica, como decía Nietzsche), entré por placer en el significante, en el texto.”<sup>199</sup> Comienza, pues, el momento del texto. Un momento en el que Barthes destaca el lugar ocupado por la obra de autores como Propp por fundar el análisis estructural del relato, Lévi-Strauss por estudiar la estructura del lenguaje de los mitos, Kristeva por su teorización sobre los conceptos de *intertextualidad* y *significancia* entre otros, Derrida por desplazar la noción de signo al postular el descentramiento de las estructuras, Foucault por asignar al signo un lugar histórico pasado y Lacan por proporcionar una teoría acabada de la escisión del sujeto<sup>200</sup> sin la cual, dice el semiólogo, la ciencia está condenada a permanecer ciega y muda acerca del lugar desde donde se habla. En este

---

<sup>195</sup> Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., p. 27.

<sup>196</sup> Barthes, R.: *La aventura semiológica* (1985), op. cit., p. 11.

<sup>197</sup> Remitimos al lector a algunos de sus textos fundadores: Barthes, R.: *Elementos de semiología* (1965), op. cit.; Eco, U.: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968), op. cit.

<sup>198</sup> Se refiere a la mirada de la ciencia in-diferente a la diferencia de la que están hechos los textos. Véase Barthes, R.: *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 1980, p. 1.

<sup>199</sup> Barthes, R.: *La aventura semiológica* (1985), op. cit., p. 12.

<sup>200</sup> Si bien Barthes cita exclusivamente a Lacan estimamos imprescindible rescatar el hecho de que fue Sigmund Freud quien nos brindó la primera teoría psicoanalítica del aparato psíquico –teoría que luego Lacan retomó y reformuló. Véase Freud, S.: *La interpretación de los sueños* (1899-1900), Obras Completas, vol. II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987; Freud, S.: *El “Yo” y el “Ello”* (1923), Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987; Freud, S.: *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis* (1932-1933), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987 y Freud, S.: *Compendio del psicoanálisis* (1938-40), Obras Completas, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

sentido, considera Barthes que si la semiología no puede ser una ciencia positiva<sup>201</sup> es porque le corresponde, como quizás a todas las ciencias del hombre, cuestionar su propio discurso: “para la semiología no existe una *extraterritorialidad* del sujeto”<sup>202</sup> –y así, interrogando por *el lugar desde donde habla*, el autor asume la subjetividad de la –y de su– escritura.

En lo que sigue, nos centraremos en este tercer periodo barthesiano, y fundamentalmente en el segundo tiempo del mismo, ya que si al principio sitúa Barthes su obra<sup>203</sup> en el interior del desarrollo de una semiología fundamentalmente vinculada al relato desde una perspectiva estructural<sup>204</sup> que retomaba la tradición de los formalistas rusos<sup>205</sup> y de la antropología estructural<sup>206</sup>, en un segundo tiempo tiene lugar una suerte de abandono –incluso de negación– del modelo estructural para recurrir a la práctica del texto infinito: estamos ya en el terreno del análisis textual.

### 1. 3. 2. El texto: Roland Barthes y Julia Kristeva

“*El significante es la causa del goce.*”

Jacques Lacan

Comenzaremos realizando una aproximación al *texto* dentro de los márgenes del post-estructuralismo tal y como lo entienden Roland Barthes y Julia Kristeva para posteriormente poder articular la radical inversión que introduce Jesús González Requena desde la Teoría del Texto que viene proponiendo. Según el último Barthes, que va de la afición por el *logos* a su *descentación* de la mano de la teoría lacaniana<sup>207</sup>, el texto “no es un producto estético, es una práctica significativa; no es una estructura, es una estructuración; no es un objeto, es un trabajo y un juego; no es un conjunto de

---

<sup>201</sup> Menos (a más) que una ciencia, dice Kristeva, la semiótica es más bien el lugar de agresividad y de desilusión del discurso científico en el interior mismo de ese discurso. Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., p. 41.

<sup>202</sup> Barthes, R.: *La aventura semiológica* (1985), op. cit., p. 13.

<sup>203</sup> Véase por ejemplo Barthes, R.: *Análisis estructural del relato* (1966), Tiempo Contemporáneo, México, 1964 y “El análisis estructural del relato. A propósito de *Hechos*, 10-11” en Barthes, R.: *La aventura semiológica* (1985), op. cit., pp. 281-309.

<sup>204</sup> Jakobson, Eichenbaum y Tomachevski fueron tres de los primeros estudiosos en considerar los textos literarios como un sistema significativo estructurado.

<sup>205</sup> Destacar fundamentalmente el estudio donde Vladimir Propp analiza el cuento popular ruso hallando regularidades tanto en sus estructuras como en la lógica de su acción. Propp, V.: *Morfología del cuento* (1928), Akal, Madrid, 1998.

<sup>206</sup> Remitimos al lector a algunas de sus obras capitales como son Lévi-Strauss, C.: *Antropología estructural* (1958), Paidós, Barcelona, 2000 y Lévi-Strauss, C.: *Mitológicas* (1964-1971) vol. 1, 2, 3 y 4, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

<sup>207</sup> Nos referimos fundamentalmente a la teoría de la primacía del significante sobre el significado que fue recogida en numerosos estudios de Sigmund Freud y, posteriormente, retomada y enfatizada por Jacques Lacan, quien la erigió en uno de los conceptos centrales de su sistema de pensamiento.

signos cerrados, dotado de un sentido que se trataría de encontrar, es un volumen de huellas en trance de desplazamiento. La instancia del texto no es la significación, sino el significante<sup>208</sup>, en la acepción semiótica y psicoanalítica del término.”<sup>209</sup>

Veamos ahora como Julia Kristeva ciñe la cuestión levantando también ella su aparato teórico en base a la primacía del significante: “el texto (poético, literario, o de otro tipo) excava en la superficie del habla una vertical donde se buscan los modelos de esa *significancia* que el lenguaje representativo y comunicativo *no recita*, aun sí los señala. Esta vertical, la alcanza el texto a fuerza de trabajar el *significante*: la huella sonora que Saussure ve que envuelve el sentido, un significante que hay que pensar aquí en el sentido, también, que le ha dado el análisis lacaniano.”<sup>210</sup>

Tras estas palabras que nos facilitan un primer esbozo de cómo estos autores comienzan a reflexionar sobre la necesidad de desplegar el ámbito de la significancia, o del trabajo con el significante que precede a la emergencia de la significación, desechando así la dimensión comunicativa que buscaba categorizarlo y codificarlo, pasemos a zambullirnos más a fondo en el entramado de sus presupuestos.

Tanto para Roland Barthes como para Julia Kristeva en el texto anida un significante siempre excesivo, un significante “que ya no es Uno<sup>211</sup>, puesto que ya no depende de Un Sentido”<sup>212</sup> y que, situado en el interior del lenguaje, es lo que se escapa, lo que no puede ser sometido –fue este exceso del significante efectuado por un proceso de producción de sentido lo que llevó a Roman Jakobson a introducir entre las funciones del lenguaje la función poética.<sup>213</sup> A este respecto destaca Kristeva que una de las particularidades del funcionamiento poético del lenguaje –que rompe la linealidad del mensaje y la sustituye por una red compleja y estratificada de niveles semánticos–, reside en que “unos sentidos suplementarios se infiltran en el mensaje verbal, rompen su tejido opaco y reorganizan otra escena significativa.”<sup>214</sup>

---

<sup>208</sup> Así lo expresa Barthes en su estudio sobre la moda: “...en lo que se basa un sistema de signos no es en la relación de un significante y un significado (...), es en la relación de los significantes entre sí: *la profundidad* de un signo no añade nada a su determinación; es su extensión lo que cuenta, el papel que juega con respecto a otros signos (...): todo signo debe su ser a sus contornos, no a sus raíces.” Barthes, R.: *Sistema de la moda; y otros ensayos* (1967), Paidós, Barcelona, 2003, p. 37.

<sup>209</sup> Barthes, R.: *La aventura semiológica* (1985), op. cit., p. 13.

<sup>210</sup> Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., p. 9.

<sup>211</sup> Por eso, insiste Kristeva que el *texto* hace estallar la superficie de la lengua e impide la identificación del lenguaje como sistema de comunicación de sentido.

<sup>212</sup> Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., p. 12.

<sup>213</sup> Jakobson, R.: *Ensayos de lingüística general*, op. cit., p. 358.

<sup>214</sup> Kristeva, J.: *El lenguaje, ese desconocido* (1969), op. cit., p. 298.

Y para acceder a esa otra escena, la “práctica textual, apunta Kristeva, busca descentrar el tema de un discurso (de un sentido, de una estructura) y se construye como una operación de su pulverización de una infinidad diferenciada.”<sup>215</sup> Esta misma cuestión la afronta Barthes en *S/Z*, escrito en el que plantea el semiólogo la necesidad de superar esa búsqueda agotadora e indeseable de una gran estructura narrativa que habría de revertir en todos los relatos, pues está no nos permite acceder a la diferencia de que están hechos los textos: “una diferencia que no se detiene y se articula con el infinito de los textos, de los lenguajes, de los sistemas.”<sup>216</sup> Es a esto a lo que llama el autor devolver a cada texto su juego, recogerlo en el paradigma infinito de la diferencia, afirmar el ser de la pluralidad. Y para aproximarse a esta nueva operación interpretativa que propone, toma Barthes la imagen de un texto ideal: “En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan *hasta perderse de vista*, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca al tener como medida el infinito del lenguaje.”<sup>217</sup>

Un año después, en un artículo llamado *De la obra al texto* (1971) –que fue posteriormente recogido en *El susurro del lenguaje*– defiende Barthes que tras la acción conjugada del marxismo, el freudismo y el estructuralismo se produce la exigencia de un objeto nuevo, obtenido por deslizamiento o inversión de las categorías anteriores: frente a la *obra* emerge el *texto*. No es que se pueda discernir materialmente entre las obras y los textos, ni tampoco se trata de que la obra sea clásica y el texto de vanguardia<sup>218</sup>, sino que mientras que la obra es un “fragmento de sustancia” que opera un cierre del sentido, el texto “es un campo metodológico” que no se experimenta mas

---

<sup>215</sup> Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., p. 19.

<sup>216</sup> Barthes, R.: *S/Z* (1970), Siglo XXI, Madrid, 1980, p. 1.

<sup>217</sup> Barthes, R.: *S/Z* (1970), op. cit., p. 3.

<sup>218</sup> Aunque cabe anotar aquí que tanto Barthes como Kristeva destacan que desde finales del siglo XIX aparecen numerosos textos modernos que, a diferencia de los textos clásicos que son cerrados, legibles y con un plural limitado, se piensan en sus propias estructuras como producción irreductible a la representación (Joyce, Mallarmé, Flaubert, etcétera.). Véase Barthes, R.: *S/Z* (1970), op. cit., p. 5 y Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., p. 53.

que “en un trabajo, en una producción; (...) su movimiento constitutivo es la *travesía*.”<sup>219</sup>

Siguiendo a Barthes, este texto, que no puede captarse en una jerarquía ni en base a una simple división de géneros, plantea problemas de clasificación —que el autor nombra como una de sus funciones «sociales»— porque “implica siempre una determinada experiencia de los límites”<sup>220</sup>, es decir, porque llega hasta los límites de las reglas de la enunciación que están en la racionalidad, la legibilidad, etcétera. Por eso, según la lectura semiológica, el texto nunca tiene una sola finalidad, no es teleológico, e intenta siempre situarse *detrás* de los límites de la *doxa* —“el Texto siempre es *paradójico*.”<sup>221</sup>

Es la conciencia de tal especificidad la que conduce a Barthes a ceñir el concepto de *texto* confrontándolo al de *obra*. Y es que mientras que la obra se cierra sobre un significado al cual se le puede atribuir dos modos de significación —o bien se le pretende aparente y entonces es objeto de una ciencia de lo literal, que es la filología; o bien se le considera secreto y entonces exige una hermenéutica—, el texto, por el contrario, lejos de perfilarse como un vehículo de significación, practica un retroceso infinito del significado: “el Texto es dilatorio; su campo es el del significante; (...) la *infinitud* del significante no remite a ninguna idea de lo inefable, sino a la idea de *juego*; el engendramiento del significante perpetuo (...) se realiza (...) de acuerdo con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones; la lógica que regula el Texto no es comprensiva (definir lo que la obra «quiere decir»), sino metonímica.”<sup>222</sup> Es decir, que frente a la *obra* que remite a un objeto terminado y adquiere sentido en sí misma o en relación a quien la produjo —es al lector a quien le toca desvelar dicho sentido—, al texto, que no es posible asirlo plenamente, uno se acerca en tanto que espacio de experiencia del lenguaje que remite a lecturas, o más precisamente a la lecto-escritura, como trabajo, juego, producción y práctica.

Continuando con la dialéctica texto/obra, Julia Kristeva, por su parte, y definiendo el campo de la semiótica —campo que nosotros hemos optado por llamar semiológico— sostiene que para ésta la literatura no existe. “No existe en tanto que un habla como las demás y menos aún como objeto estético. (...) así se podría adoptar el

---

<sup>219</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), Paidós, Barcelona, 2002, p. 75.

<sup>220</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 75.

<sup>221</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 76.

<sup>222</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 76.

término *escritura* cuando se trata de un texto visto como producción, para diferenciarlo de los conceptos de *literatura* y de *habla*.<sup>223</sup> E, inmediatamente después, observa la autora que visto como práctica, el texto literario implica el completo derrocamiento y la refundición del lugar y de los efectos de la literatura. Este es uno de los ejes fundamentales que aparecen en la reflexión kristeviana: el *semanálisis*, o ciencia de la significancia, ámbito desde el que se interroga a la materialidad misma del lenguaje hasta pulverizarla haciendo estallar el concepto de significante y explorando la raíz del signo en busca del sujeto.

Podemos afirmar, en definitiva, que estos acuciantes pensadores, que como venimos advirtiendo dirigen su trabajo hacia la desintegración de las categorías aceptadas dentro de la órbita científica semiótica, proponen reservar el término *texto* para referirse a la ineficacia comunicativa que, en la línea de lo que nos hemos intentado articular páginas atrás, caracteriza el discurso artístico. Seguiremos, pues, a continuación, atendiendo a los posibles puntos de encuentro y desencuentro entre la propuesta semiológica y el enfoque que sostiene nuestra investigación, emprendiendo para ello el estudio de las nociones de escritura y de lectura. Dos nociones, a través de las cuales Barthes y Kristeva buscan encarar un trabajo que trata de evaluar el grado de apertura del texto, sus múltiples pliegues y relaciones, con objeto de descomponerlo y abrir en su interior un nuevo exterior, un nuevo espacio de parajes reversibles y combinatorios: esto es, entrar en el espacio de la *significancia*.<sup>224</sup>

### 1. 3. 3. Escritura/lectura: el sujeto y el sentido

*“El texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma)”*

Roland Barthes

Poniendo de relieve el peligro anteriormente anunciado desde la teoría de la enunciación de que la lectura del texto se convierta en la búsqueda de ese sujeto que habla y que al hacerlo instituye el/su sentido, Barthes asume en *La muerte del autor* (1968) que la escritura es ese lugar en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe: “siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos (...) se produce esa

---

<sup>223</sup> Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., pp. 52-53.

<sup>224</sup> Véase Kristeva, J.: *Semiótica 2* (1969), op. cit., p. 96.

ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.”<sup>225</sup>

Barthes y Kristeva subrayan en varios de sus escritos cómo ha sido Mallarmé<sup>226</sup> el primero en ver en toda su amplitud esa intransitividad que encuentra su fundamento en la necesidad de sustituir al autor por el propio lenguaje. Si ya estudiamos de qué manera la corriente semiótica secundaba el necesario desmantelamiento del autor al excluirlo expresamente de la definición de enunciación a pesar de que éste finalmente terminaba entrando por un rodeo en virtud del cual instalaba una permanente contradicción en el seno de su saber, repararemos ahora en las formas que a este respecto va adoptando la meditación semiológica.

Sabemos que fue la ciencia lingüística la que nos proporcionó uno de los más preciosos instrumentos analíticos al mostrarnos que la enunciación es un proceso que funciona sin que sea necesario rellenarlo con sus respectivos interlocutores brindándonos así la posibilidad de alejar al autor del texto. De esta enseñanza lingüística se deriva, como ya dijimos, que no haya una figura que nutra al libro, que exista antes que él, que piense o sufra y luego lo plasme en su escrito, sino que, por el contrario, es el lenguaje, y no el autor, el que habla. Punto a partir del cual Barthes se inclina a pensar que “escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad (...) ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, «performa», y no «yo».”<sup>227</sup> Un “no «yo»” que remite al hecho de que el texto no esté “constituido por una serie de palabras de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, sin que ninguna de ellas sea la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.”<sup>228</sup>

Animado por el radical derrumbamiento del imperio del Autor, Barthes afirma que como sucesor de éste, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino solamente “ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro

---

<sup>225</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), p. 66.

<sup>226</sup> Stéphane Mallarmé (1842-1898) poeta y crítico francés que adoptó a lo largo de toda su obra poética y teórica una decidida supresión del autor –siempre sometido a la duda y la irrisión– en beneficio de la escritura.

<sup>227</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), pp. 66-67.

<sup>228</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), p. 69.

mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente.”<sup>229</sup>

Infinita e incesante pluralidad que nos conduce directamente al concepto propuesto por Kristeva de “intertextualidad” según el cual el texto es una “producción en plena elaboración, ramificada, sobre otros textos, otros códigos”<sup>230</sup>, entendiendo por éstos últimos, lejos del sentido científico del término, campos asociativos esencialmente culturales.<sup>231</sup> Es esta dispersión –el hecho de que todo texto se encuentre precedido y atravesado por otros– la que ha llevado a Barthes a manifestar “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida.”<sup>232</sup>

Si bien la teoría del texto que fundamenta nuestra investigación se inspira abiertamente en las reflexiones semiológicas que hasta aquí hemos esbozado – pensemos, por ejemplo, en cómo denuncia Barthes que darle al texto un autor, o acogerse al sentido tutor, es imponerle una suerte de seguro (al que, por cierto, se adhiere la crítica<sup>233</sup> al tratar de explicar su significado último), o en la noción de intertextualidad–, nos ocuparemos, en lo que sigue, de un importante punto de inflexión en el pensamiento barthesiano respecto al cual habremos de tomar una notable distancia.

Y es que asumir hasta el extremo la vivencia de la infinita pluralidad del texto, esa apertura de su significancia, cobra, en el caso de Barthes, la forma misma de su imposibilidad: el definitivo desalojo, la absoluta disolución de todo sentido, su evaporación. Según él mismo refiere: “En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; (...) la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo la literatura (sería mejor decir la *escritura*, de ahora en adelante), al rehusar la asignación del texto (y al mundo como texto) de un «secreto», es decir, un sentido último, se

---

<sup>229</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), p. 70.

<sup>230</sup> Barthes, R.: *La aventura semiológica*, op. cit., p. 323.

<sup>231</sup> Es preciso señalar que la intertextualidad en la que está inserto todo texto en ningún caso debe confundirse con el origen del texto.

<sup>232</sup> Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), op. cit., p. 59.

<sup>233</sup> A este respecto, propone Barthes, siguiendo la línea de Kristeva, que “para ser subversiva la crítica no necesita juzgar, le basta hablar del lenguaje.” Es con la intención de ocultar “lo sospechoso” como trabajan las reglas con las que opera lo “verosímil crítico”, contra las que la semiología combate, y que son: la objetividad, el gusto, la claridad y la asimbolía. Barthes, R.: *Crítica y Verdad* (1966), op. cit., pp. 13-14.

entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.”<sup>234</sup>

Entramos así en una cuestión crucial en el devenir barthesiano y que venía latiendo incesantemente en las diferentes aproximaciones al texto que venimos desplegando: la problemática de la imposibilidad de todo sentido. Una problemática que brotando de su tangencial rechazo a todo dogmatismo<sup>235</sup> gira en torno a la identificación del sentido con el ámbito de la significación y que le lleva, en la línea deconstructora de Derrida, Foucault y Lacan, a erigir la escritura en esa actividad beligerante que debe alzarse contra la idea de Dios, la razón, la ciencia, la ley y el mito.<sup>236</sup>

Escuchemos cómo en *El placer del texto* desbroza Barthes la metáfora textil que tantas veces emplea para referirse a la necesidad de representar el texto como tejido –tal es, por lo demás, su sentido etimológico: “*Texto* quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela.”<sup>237</sup>

Tal es la deriva, el punto de desembarque, que gira en torno a la idea de un constante descentramiento y que se opone al proceso comunicativo en la misma medida que lo invierte y lo anula: anulada toda fluencia, el sujeto se pierde, se esparce y, en última instancia, se disuelve irremediabilmente en el universo del lenguaje que, en permanente expansión, evacua o detiene cualquier posible sentido –o sinsentido, pues éste resulta inmediatamente recuperado como sentido del sinsentido. Y así, como no podía ser de otro modo, abolido el sentido, el sujeto se desvanece entre el tejido mismo del texto.

Basta con invertir la lectura barthesiana para retomar la propuesta de Jesús González Requena: de un sujeto perdido, retirado, y, en última instancia, fulminado por el lenguaje, a uno que nace precisamente ahí, en los textos que, lejos de disolverle,

---

<sup>234</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 70.

<sup>235</sup> Rechazo que le lleva a organizar su curso sobre lo neutro en el Collage de France a través de un serie inorganizada de figuras: “la exposición de lo no dogmático, dirá, no podría ser ella misma dogmática.” Barthes, R.: *Lo neutro* (1977-1978), Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, pp. 55-56.

<sup>236</sup> Pensemos en la conocida tesis de Barthes de que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito, o dicho de otro modo, que la problemática específica de la escritura se desprende masivamente del mito y de su representación.

<sup>237</sup> Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), op. cit., p. 104.

literalmente le conforman; de un sujeto que nos conducía a hablar de la figura del escritor como ese *no-ser* barthesiano vaciado de pasiones y sentimientos, diríase, nadificado en esa suerte de absoluta neutralidad, a uno que, aceptando no saber quién es ni qué desea, aceptando no saber de sus pasiones ni de sus humores, arriesga su identidad y afronta la experiencia de la escritura, que no es sino la experiencia de la subjetividad misma, de su producción o de su emergencia: experiencia que localiza el campo semántico de la palabra *sentido*, es decir, de lo que *se siente*: lo que es sentido emocionalmente por el sujeto que escribe o que lee un texto.

Quizá a estas alturas huelgue decir que será la dimensión emocional del sentido la que marque la vía de adentrarnos en la lectura del texto-Egoyan –tal es, adelantémoslo, la labor a la que nos dedicaremos en el próximo apartado: desentrañar cómo el dato subjetivo, emocional, ahí movilizado puede guiar nuestros análisis. Es más, cabría añadir que tal es la vía real que guía toda lectura de un texto estético, pues, como ha señalado González Requena, cuando la emoción se manifiesta del todo ausente, dado el carácter intransitivo, afuncional, del hecho estático, la lectura cesa.

Pero continuemos tras este paréntesis desplegando la dialéctica escritura/lectura que aflora de la retórica barthesiana pues ésta consigna en su mismo núcleo un interesante giro que nos permitirá reencontrar el componente afectivo que como señalábamos párrafos arriba venía negando afanadamente.

En su artículo *Escribir la lectura* (1970) reivindicaba Barthes cómo desde hacía años numerosos estudiosos se habían estado preocupando por lo que el autor quería decir y nada por lo que el lector entendía, cuando, en realidad, si un texto está formado por escrituras múltiples procedentes de varios focos de la cultura es precisamente en el lector donde se recoge toda esa multiplicidad. Podríamos, pues, afirmar que la unidad del texto ya no está en su origen sino en su destino –“el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”<sup>238</sup>– pero en un destino que ya no puede seguir siendo personal, pues al igual que el escritor piensa Barthes que “el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.”<sup>239</sup>

Por ello, la lógica de la lectura no es deductiva sino asociativa, metonímica: asocia el texto material a otras ideas, otras imágenes, otras significaciones que hacen que en toda lectura haya un suplemento de sentido del que ni el diccionario ni la

---

<sup>238</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 71.

<sup>239</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 71.

gramática pueden dar cuenta. A este suplemento de sentido se ha referido el analista en muchos de sus escritos a través del llamado tercer sentido<sup>240</sup> o el sentido obtuso, cuya conceptualización lo aproxima notablemente al ámbito de lo real, es decir, de lo indecible, ahí donde el texto quema, punza<sup>241</sup>: “el sentido obtuso está fuera del lenguaje (articulado), pero, sin embargo, dentro de la interlocución.”<sup>242</sup> Pero si aquí de nuevo nuestra propuesta se roza con el decir barthesiano acerca del sentido obtuso –el cual se afirma contra la práctica mayoritaria de la significación<sup>243</sup>–, no deja por ello de distanciarse en su otra faz. Y es que ese suplemento de sentido, a diferencia de lo real postulado por González Requena que no hace sino localizar el espacio mismo de la experiencia del sujeto, “no va en dirección del sentido, no teatraliza, ni siquiera indica un más allá del sentido, sino que hace fracasar al sentido (...); subvierte la misma práctica del sentido.”<sup>244</sup>

Pues bien, constatada otra vez la radical abolición del sentido en la que se sitúa todo proceso de lectura –abolición a partir de la cual, al decir de este pensador, todo está aún por hacer, ya que el lenguaje continúa– defiende Barthes que no se trata de reconstruir a un lector concreto sino de reconstruir la lectura misma, ya que toda lectura derivaría de formas transindividuales: “las asociaciones engendradas por la literalidad del texto (...) nunca son, por más que uno se empeñe, anárquicas; siempre proceden (entresacadas y luego insertadas) de determinados códigos, determinadas lenguas, determinadas listas de estereotipos.”<sup>245</sup>

Códigos, lenguas y estereotipos que hacen que hasta la más subjetiva de las lecturas nunca sea otra cosa que un juego realizado a partir de ciertas reglas que en ningún caso proceden del autor sino de la “lógica milenaria de la narración, de una forma simbólica que nos constituye antes aún de nuestro nacimiento, en una palabra, de

---

<sup>240</sup> Véase “El tercer sentido” (1970) en Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), Ediciones Paidós, Barcelona, 2002, pp. 49-69.

<sup>241</sup> En palabras de Barthes: el *punctum* “no soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. (...) Para percibir el *punctum* ningún análisis me sería útil (...). Dar ejemplos de *punctum* es, en cierto modo, entregarme.” (...) “Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno.” Barthes, R.: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (1980), Paidós, Barcelona, 2006, pp. 58-90.

<sup>242</sup> Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), op. cit., p. 61.

<sup>243</sup> “La lectura es precisamente esa energía, esa acción que capturará en ese texto, en ese libro, exactamente aquello «que no se deja abarcar por las categorías de la Poética»; la lectura, en suma, sería la *hemorragia* permanente por la que la estructura –paciente y útilmente descrita por el Análisis estructural– se escurriría, se abriría, se perdería, conforme en este aspecto a todo sistema lógico, que nada puede, *en definitiva*, cerrar; (...): la lectura sería precisamente el lugar en el que la estructura se trastorna.” Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 49.

<sup>244</sup> Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), op. cit., p. 62.

<sup>245</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 37.

ese inmenso espacio cultural del que nuestra persona (lector o autor) no es más que un episodio.”<sup>246</sup> Es difícil no reconocer en estas palabras la dimensión fundacional que otrora otorgáramos a los textos y que si Barthes no termina de formular con nitidez es por su escrupuloso rechazo de todo sentido y, con él, de todo sujeto –pues ¿cómo concebir que un discurso que se yergue sobre un radical vaciado de sentido pueda albergar en su mismo seno la fundación de la dimensión subjetiva?

Ahora bien, ¿acaso no fue este ensayista quien en *El placer del texto* reivindicaba el placer *individual* y también el goce?: “Cada vez que intento *analizar* un texto que me ha dado placer, escribe Barthes, no es mi *subjetividad* la que reencuentro, es mi *individuo*<sup>247</sup>, el dato básico que separa mi cuerpo de los otros cuerpos y hace suyo su propio sufrimiento, su propio placer: es mi cuerpo de goce el que reencuentro.”<sup>248</sup>

Cuerpo de goce –o individuo-cuerpo– que, según dice, es también *su sujeto histórico*. Pero un sujeto que, si bien es fruto de una combinación muy fina de elementos biográfico, históricos y sociológicos<sup>249</sup>, es de nuevo puesto en duda, escrito “como un sujeto actualmente mal ubicado, llegando demasiado tarde o demasiado temprano (este *demasiado* no designa una pena ni una falta ni una desgracia sino solamente convoca un *lugar nulo*): sujeto anacrónico, a la deriva.”<sup>250</sup>

Vemos como los movimientos del pensar barthesiano están marcados por una constante lucha entre polos opuestos: de un lado, la emergencia de un cuerpo que se manifiesta como un dato claro, contundente –“el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.”<sup>251</sup> Y de otro la de un sujeto que comparece deshecho, neutralizado, aniquilado, o, en el mejor de los casos, anacrónico y a la deriva. Dos polos opuesto, decimos, pero correlativos, pues es precisamente por la vía de la negación del sujeto –de la subjetividad– cómo procede Barthes a recuperar en el centro neurálgico de la escritura/lectura la verdad del cuerpo –y, con ella, toda la vertiente emocional y afectiva de la que tan enfáticamente huía amparándose, por ejemplo, en el derrocamiento del autor o en la noción de juego.

---

<sup>246</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 37.

<sup>247</sup> Como se deduce de lo dicho anteriormente nosotros no oponemos, como aquí hace Barthes, sujeto –o subjetividad– a individuo-cuerpo sino que, por el contrario, pensamos que el sujeto –y por lo tanto la subjetividad misma– nace del cruce entre el Lenguaje y el cuerpo.

<sup>248</sup> Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), op. cit., p. 102.

<sup>249</sup> Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), op. cit., p. 102.

<sup>250</sup> Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), op. cit., p. 102.

<sup>251</sup> Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), op. cit., p. 29.

Tal y como nos advierte el teórico francés, abrir el texto, exponer el sistema de su lectura, es conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una verdad lúdica que no ha de ser considerada como distracción sino como trabajo del que, sin embargo, se ha evaporado todo esfuerzo: “leer es hacer trabajar a nuestro cuerpo (desde el psicoanálisis sabemos que ese cuerpo sobrepasa ampliamente a nuestra memoria y nuestra conciencia) siguiendo la llamada de los signos del texto, de todos esos lenguajes que lo atraviesan y que forman una especie de irisada profundidad en cada frase.”<sup>252</sup>

Es decir, que se lee con el cuerpo, un cuerpo que se conmociona al ser atravesado por el lenguaje: “en la lectura todas las conmociones del cuerpo están presentes, mezcladas, enredadas: la fascinación, la vacación, el dolor, la voluptuosidad.”<sup>253</sup> Un cuerpo que siente el sacudimiento, el temblor, la pérdida y el goce al entregarse a una relación erótica con el lenguaje –relación que lleva a Barthes y a Kristeva a hablar, en literatura, no ya de una intersubjetividad, sino de intersexualidad.

Pero no sólo en la lectura el cuerpo se ve concernido –no sólo la lectura está penetrada de deseo, o de asco– sino que también, y como resulta evidente, podemos hablar de la corporeidad de la escritura –¿o acaso no se realiza materialmente la lengua en el acto articulatorio de la enunciación? Atendamos a las hermosas palabras con las que Barthes se refiere al íntimo contacto entre los cuerpos de la palabra, cuerpos que se susurran, se tocan: “el lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo.”<sup>254</sup>

Temblor del lenguaje en el que se manifiesta de manera directa el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta: es lo que Barthes llama «grano»<sup>255</sup>: “la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna, la letra, posiblemente; la significancia, con toda seguridad.”<sup>256</sup> Y es ahí, en el grano, donde está la «verdad» de la lengua<sup>257</sup>: en su *dicción*, en su materialidad –siempre ajena a la comunicación, a la funcionalidad, a la pura diferencialidad, a la representación–, en su absoluta intransitividad, en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras.

---

<sup>252</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 38.

<sup>253</sup> Barthes, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), op. cit., p. 46.

<sup>254</sup> Barthes, R.: *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), Siglo XXI, Madrid, 2005, p. 82.

<sup>255</sup> Véase “El grano de la voz” (1972) en Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), op. cit., pp. 262-271.

<sup>256</sup> Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), op. cit., p. 270.

<sup>257</sup> Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), op. cit., p. 266.

Es decir, que esa «verdad» que seduce y arrastra al placer es localizada por Barthes en la materialidad de la escritura/lectura, ahí donde emerge el sujeto en su corporeidad y, por eso mismo, en su densa y radical singularidad.

Cerramos aquí nuestro pequeño itinerario por la obra de este fulgurante analista que a pesar de permanecer instalado en la idea lacaniana de un sujeto que se desvanece en el estallido de los sentidos, termina postulando la emergencia de la subjetividad –del sujeto experiencial– ahí donde un cuerpo se confronta a las huellas del cuerpo del otro: “si percibo el «grano» de una música y si atribuyo a este «grano» un valor teórico (...) es porque estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo del que o de la que canta o toca y esta relación es erótica.”<sup>258</sup>

Relación en la que, una vez más, la teoría semiológica y la teoría del texto que poco a poco venimos perfilando se rozan, ya que si la una habla de un cuerpo que se deja atravesar eróticamente por el lenguaje, la otra, como se recordará, postula el encuentro de un cuerpo con el texto. Un encuentro donde, como no deja de anotar Jesús González Requena en sus ensayos, el sujeto, lejos de desvanecerse, hace la experiencia de su densidad: a través del roce con el grano, con la textura del cuerpo del otro –pues, cuando esta relación se establece, el sujeto se siente ser.

#### **1. 3. 4. Análisis textual y psicoanálisis**

*“Si alguna verdad habita en un film es la que late en la emoción que logra desencadenar.”*

Jesús González Requena

Frente al análisis estructural que trata de reconstruir la estructura del texto, establecer un modelo narrativo, evidentemente formal, es decir, lo que podríamos llamar una gramática del relato, el análisis textual, tal y como lo entiende la semiología, se interesa por el texto en tanto que producción que, en plena elaboración, se articula sobre la sociedad. En palabras de Barthes, el autor que ha desarrollado una de las propuestas más interesantes dentro del análisis textual<sup>259</sup>, no se trata de registrar una estructura, sino más bien de producir una estructuración móvil del texto, de permanecer en el volumen significante de la obra. Y para ello, para llegar a concebir, a imaginar, a vivir lo plural del texto, la apertura de su *significancia*, propone recorrerlo todo lo lentamente

---

<sup>258</sup> Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), op. cit., p. 270.

<sup>259</sup> Remitimos al lector a: Barthes, R.: *S/Z*, op. cit. y “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe” en Barthes, R.: *La aventura semiológica* (1985), op. cit., pp. 323-352.

que sea posible, paso a paso<sup>260</sup>, desplegando sus pliegues, su *deshilachamiento*, su *desembocadura* en otros textos, otros códigos, otros signos –es la intertextualidad.

Partiendo de semejantes presupuestos teóricos, la práctica del análisis textual en el marco de la teoría propuesta por González Requena requiere desarrollar una metodología que integre al sujeto en el centro mismo de su praxis. Tal es la dinámica que ha movilizad nuestro transitar por *The adjuster* y *The sweet hereafter*: recorrer el texto, atravesarlo, para acceder a la fuerte experiencia emocional que ahí se desencadena: una experiencia de la que formamos parte, por la que nos dejamos llevar, conmover, perturbar –una experiencia, en definitiva, en la que nos reconocemos.

De forma similar al *modus operandi* barthesiano pero acusando una notable distancia con respecto al mismo, hemos deletreado paso a paso la longitud del texto, atendiendo al despliegue de las múltiples, y a veces contradictorias, voces que ahí hablan, y que al hacerlo dejan su huella. Toda una polifonía que, determinada por los diferentes emplazamientos de la cámara en la puesta en escena, la alternancia de los puntos de vista, los diálogos de los personajes, las operaciones de montaje, la comparecencia de la banda sonora, etcétera, inscribe en el mundo de lo narrado una compleja constelación de concomitancias, quiasmas y asociaciones, de idas y venidas, de diferencias y repeticiones, en las que el sujeto de la enunciación –del inconsciente, del deseo– emerge.

Atravesar, pues, los múltiples lugares de la escritura del film, ese trenzado de diferentes voces, pero no para vivir la pluralidad de la que el texto está hecho, su estallido o su dispersión, sino para sentir su centramiento; no para esparcirlo, sino para recogerlo; no para terminar negando la posibilidad de todo sujeto, sino para acceder al sujeto que en el texto se interroga; no para pensar la dimensión textual al margen de la problemática del sentido, sino para ceñir dicha problemática; en suma, no para poner en evidencia la imposibilidad de hallar verdad alguna, sino para constatar que la verdad está precisamente ahí, en los textos.

---

<sup>260</sup> A este respecto quisiéramos contemplar que tal y como el propio Barthes le explica a Raymond Bellour, la metodología del análisis textual por él propuesta no le permite acercarse a cualquier tipo de texto, y ello, dice, por dos razones de orden estructural: “la primera es que el comentario procesual (lo que yo llamo paso a paso) implica un orden impositivo de lectura, de antes a después, es decir, cierta irreversibilidad del texto tutor; y solamente el texto clásico es irreversible. La segunda es que el texto moderno, dirigido a una destrucción del sentido, no posee sentidos asociados, connotaciones. Es posible ciertamente hablar del texto moderno haciéndolo *estallar*. (...); pero sólo el texto clásico puede leerse, ser recorrido, desbrozado, me atrevería a decir. El método obliga a la elección del texto, éste es uno de los aspectos del pluralismo crítico.” Bellour, R.: *El libro de los otros* (1971), op. cit., pp. 99-100.

Tal es la distancia que nos separa de la reflexión barthesiana. Una distancia que encuentra su fundamento en que, desde nuestro punto de vista, la esencia del arte –lo que hace arte al arte, podríamos decir–, anida en la verdad subjetiva que encierra: una verdad que Barthes se obstina en negar y que, sin embargo, nos alcanza, a nosotros espectadores<sup>261</sup>, a nuestro inconsciente, cada vez que volvemos a atravesar el espacio de aquellos textos que nos interesan y apasionan; una verdad inapelable que emerge en el núcleo de toda experiencia y que nos atrapa, nos invade, nos interpela e interroga; una verdad, en definitiva, que encierra la cifra del sujeto del inconsciente –pues, tal y como demuestran la experiencia estética y la experiencia analítica, el inconsciente sólo se puede afectar así, con la verdad.

Y porque el análisis textual se nos presenta como la vía directa hacia esa experiencia inconsciente que la obra de arte reclama y que dispara intensamente nuestra emoción, o si se prefiere, nuestro goce<sup>262</sup> y, con él, nuestra angustia –goce y angustia que, como ya vimos, no pueden ser considerados como fenómenos exteriores al lenguaje pues habitan el núcleo en el que emerge el acto de enunciación–, hemos considerado que la mejor manera de acercarnos al mismo era indagando por un breve espacio de tiempo en la práctica psicoanalítica –concretamente en la freudiana.

Si reparamos en los cinco célebres análisis que Sigmund Freud dejó escritos –el *Caso Dora*, el *Caso Juanito*, el *Caso del Hombre de la Ratas*, el *Caso Schreber* y el *Caso del Hombre de los lobos*– podremos constatar de qué manera la lógica psicoanalítica, privilegiando el universo de la palabra y por ende el de la subjetividad, percibe un sujeto que se sirve de la palabra y del discurso, para, en muchas ocasiones a despecho suyo, representarse, es decir, para articular su experiencia, su pasión –y, así, reconocerse como sujeto: sentirse ser. Podemos afirmar, así pues, que tal y como nos enseña el padre del psicoanálisis es precisamente tanto en lo que se dice como en lo que se omite, esto es, en la superficie misma de los textos, donde está la verdad que nos constituye a cada uno de nosotros en sujetos.

Una verdad a la que sólo podremos acceder rastreando dicha superficie, tarea sólo aparentemente sencilla, pues, como rezaba el poeta Johann Wolfgang Goethe “¿Qué es lo más laborioso? Lo que parece fácil: poder ver con los ojos lo que a la vista

---

<sup>261</sup> Recordemos que el lector, al recorrer el trayecto trazado en el texto, termina por dibujar en espejo a un sujeto de la enunciación, es decir, que pasa a ocupar su mismo lugar.

<sup>262</sup> Goce que, vinculado siempre al cuerpo, Barthes no ha dejado de anotar en sus ensayos. Véase principalmente: Barthes, R.: *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), op. cit.

tienes.”<sup>263</sup> Y, para ello, no hay otra manera que la de deletrear minuciosamente cada uno de los filmes analizados, tal y como hizo el propio Freud en aquellos fulgurantes momentos en los que la técnica psicoanalítica se abrió más allá de las llamadas formaciones del inconsciente tratadas en clínica –sueños, lapsus, síntomas, etcétera– hacia otros territorios, entre los que encuentra un lugar privilegiado el arte, como queda magistralmente plasmado en las “intromisiones” freudianas en el campo de la estética a través de la obra de Leonardo da Vinci, del *Moisés* de Miguel Ángel y de la *Gradiva* de Jensen<sup>264</sup>, entre otros. Encontramos ahí a un Freud que, al igual que en sus casos clínicos, procede a partir del detalle, como por ejemplo en el análisis del *Moisés*, donde reconstruye minuciosamente las sucesivas posturas condensadas en el gesto de la escultura.

A este respecto, advierte el filósofo Paul Ricoeur, uno de los máximos representantes de la hermenéutica psicoanalítica, que el analista en lugar de buscar interpretar la naturaleza de la satisfacción engendrada por la obra de arte sobre el plano de las generalidades, intenta resolver la cuestión por el desvío de una obra singular y de las significaciones creadas por esa obra: “Conocemos bien, expresa el filósofo refiriéndose a las lecturas freudianas de las obras de arte, la paciencia y minuciosidad de esta interpretación: aquí, como en un análisis de un sueño, lo que cuenta es el hecho preciso y en apariencia menor, y no una impresión de conjunto.”<sup>265</sup>

Si nos remontamos al comienzo de la experiencia psicoanalítica, hemos de pensar que, desde Freud, sabemos que en los sueños se da forma, alucinadamente, a deseos, anhelos y nostalgias que se entretajan con recuerdos construyendo fantasías. En palabras de la psicoanalista Gabriela Goldstein “en el trabajo del sueño se va acoplando energía de una huella a otra, por condensación y desplazamiento en movimiento transferente.”<sup>266</sup> Pero ¿acaso no está fuertemente emparentada esta animación alucinatoria de las imágenes oníricas con la dinámica cinematográfica? ¿No se nos

---

<sup>263</sup> Goethe, J. W.: *47 poemas* (1811-1882), Mondadori, Madrid, 1998, p. 44.

<sup>264</sup> Momentos en los que Freud, como buen racionalista, no acepta ser parte de una experiencia estética si no es por medio del razonamiento. Véase Goldstein, G.: *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte*, Del Estante Editorial, Buenos Aires, 2005, p. 35.

<sup>265</sup> Ricoeur, P.: *El conflicto de la interpretaciones* (1969), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, p. 130.

<sup>266</sup> Véase Goldstein, G.: *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte* (2005), op. cit., pp. 40 y ss.

presentan en ocasiones los sueños<sup>267</sup> como fenómenos notablemente próximos al relato cinematográfico, y viceversa?

Esta idea ha sido tenazmente defendida por el semiólogo Christian Metz quien ha dedicado gran parte de su libro *El significativo imaginario*<sup>268</sup> a poner de manifiesto la compleja mezcla de afinidades y de separaciones que hay entre la situación fílmica y la situación onírica<sup>269</sup>, así como el modo según el cual el ejercicio del cine arraiga en las grandes figuras freudianas, esto es, las operaciones metafóricas –o de condensación–, metonímicas –o de desplazamiento– y las figuraciones<sup>270</sup>, así como los estudios de los grados de secundarización en la cadena de la película –o, lo que es lo mismo, los problemas de elaboración secundaria que determinan el contenido consciente o manifiesto del sueño.

La posible proximidad entre el sueño y la creación artística ha sido asimismo abordada por Ricoeur en su obra *Hermenéutica y psicoanálisis*<sup>271</sup>, donde se pregunta el autor si tenemos derecho a someter a un mismo tratamiento a la obra de arte y al sueño, siendo, como se sabe, la primera una creación durable y, en el sentido fuerte de la palabra, memorable hasta nuestros días, y el segundo un producto fugitivo y estéril de nuestras noches.

Sin que sea este el lugar de hacernos cargo de las intrincadas relaciones que Ricoeur analiza en su ensayo y que no harían sino imbuirnos en profundas consideraciones que necesariamente habrían de desbordar nuestro campo de estudio, estimamos interesante recoger una de sus principales conclusiones. Tras oponerse a la concepción regresiva del sueño frente a la aparente progresión de la creación artística<sup>272</sup> –según la cual “la obra de arte sería un símbolo prospectivo de la síntesis personal y del porvenir del hombre”– constata el filósofo la proximidad entre el hecho onírico y el hecho artístico al tiempo que pone de manifiesto la necesidad de superar la oposición

---

<sup>267</sup> Cabe destacar asimismo la vinculación del descubrimiento freudiano con el concepto de *productividad* al que nos hemos referido páginas arriba. En este sentido, Julia Kristeva ha señalado que Freud, al ser el primero en pensar el trabajo del sueño como una producción en tanto que proceso no de intercambio de un sentido sino de juego permutativo, abrió “la problemática del *trabajo como sistema semiótico particular* diferente del del intercambio.” Kristeva, J.: *Semiótica I* (1969), op. cit., p. 49.

<sup>268</sup> Metz, Ch.: *El significativo imaginario. Psicoanálisis y cine* (1977), Paidós, Barcelona, 2001.

<sup>269</sup> Estableciendo, por ejemplo, las diferencias y los paralelismos entre el estado fílmico y el sueño, entre “la *impresión* de realidad” de las películas y “la ilusión verdadera típica del sueño”, entre la presencia o ausencia de un material perceptivo real, entre el carácter del propio contenido textual de la película y el del sueño, etc.

<sup>270</sup> Para profundizar en las reglas de construcción onírica remitimos al lector a Freud, S.: *La interpretación de los sueños* (1899-1900), op. cit., pp. 516-655.

<sup>271</sup> Ricoeur, P.: *Hermenéutica y psicoanálisis* (1975), La Aurora, Buenos Aires, 1984.

<sup>272</sup> “Regresión y progresión constituirían menos dos procesos opuestos polarmente que dos aspectos de la misma creatividad.” Ricoeur, P.: *El conflicto de la interpretaciones* (1969), op. cit., p. 132.

entre “una interpretación que no haría sino extrapolar la sintomatología del sueño y de la neurosis, y otra interpretación que pretendería hallar en la conciencia el resorte de la creatividad.”<sup>273</sup>

Por nuestra parte, y más en sintonía con el pensamiento hermenéutico<sup>274</sup> de Ricoeur que con los incipientes planteamientos metzianos en torno al cine y al psicoanálisis, haremos hincapié en el hecho de que las concomitancias entre el texto onírico y el texto artístico encuentran su razón de ser fundamentalmente en la dimensión inconsciente que los constituye.<sup>275</sup> Pensemos, sino, como el escritor y/o lector frente a la obra artística se encuentra, al igual que el soñante frente a su sueño, con algo que evidentemente tiene que ver con él, en tanto que habla en su interior, pero que ni entiende ni controla y que, por eso, experimenta como un desgarrón del yo, es decir, de su identidad imaginaria.

Y tras este pequeño esbozo de la cuestión consideraremos una breve cita que recoge el proceder de Freud ante los sueños ya que, como pronto tendremos ocasión de constatar, arroja viva luz sobre el método analítico que ha guiado nuestros pasos: “Habremos de pensar, por tanto, que en la elaboración onírica se exterioriza un poder psíquico que despoja de su intensidad a los elementos de elevado valor psíquico, y crea, además, por la superdeterminación de otros elementos menos valiosos, nuevos valores, que pasan entonces al contenido manifiesto.”<sup>276</sup> Cuando así sucede habrán tenido efecto, en la formación del sueño, una transferencia y un desplazamiento de las intensidades psíquicas de los diversos elementos, (...). El proceso que así suponemos constituye

---

<sup>273</sup> Ricoeur, P.: *El conflicto de la interpretaciones* (1969), op. cit., p. 133.

<sup>274</sup> Sin que podamos dedicarnos ahora a desarrollar porqué no podemos inscribir nuestra propuesta analítica dentro de los márgenes de la hermenéutica a pesar de compartir numerosos, y en ocasiones cruciales, aspectos –fundamentalmente en lo concerniente a las investigaciones de Ricoeur y de Gadamer– cabría decir que mientras que la filosofía hermenéutica ha estudiado la pretensión de verdad del arte y el significado que esto tiene para las ciencias del espíritu introduciendo una mejor visión de los textos, es decir, desvelando su sentido oculto –Gadamer, por ejemplo, postula que el don hermenéutico no es otra cosa que ser capaz de comprender incluso lo que nos parece extraño e incomprensible–, nosotros, desde la Teoría del Texto, no pensamos que la verdad sea fruto de una interpretación sino justamente, y como ya hemos señalado, lo que los textos introducen en el mundo.

<sup>275</sup> Estas concomitancias de las que hablamos si bien se harán visibles a lo largo de los análisis realizados habrán de resonar con fuerza fundamentalmente en aquellos momentos en los que nos hemos propuesto analizar cómo el cineasta se desdobra en varios de los personajes del film, casi, podríamos decir, como si de un sueño se tratase –pues ¿no puede uno reconocerse en ocasiones fácilmente desdoblado en varios de los personajes de sus sueños?

<sup>276</sup> El contenido manifiesto se refiere a lo que se sueña y el contenido latente al conjunto de significaciones del sueño que quedan en evidencia tras una adecuada interpretación del mismo. Remitimos al lector a: VVAA: *Conceptos freudianos*, Editorial Síntesis, Madrid, 2005, pp. 125-135.

precisamente la parte esencial de la elaboración de los sueños y le damos el nombre de desplazamiento.”<sup>277</sup>

Pues precisamente a esta lógica del desplazamiento –a la que, junto a la condensación, atribuye Freud la formación de los sueños–, hemos atendido especialmente en nuestra travesía por los dos filmes de Egoyan. Una travesía en la que hemos ido recorrido la superficie del texto en un ir y venir de una representación a otra, rastreando las posibles transferencias, ligaduras e interrelaciones de todos aquellos elementos –desde los más importantes a los que pudieran resultar aparentemente más insignificantes, como un color, en gesto o un leve movimiento de cámara– que dan vida al universo de lo narrado, con el objetivo de reflexionar, describir y analizar la emergencia de ese núcleo de opacidad, en sí mismo indecible, estrictamente experiencial, real, y que, siguiendo a González Requena, llamaremos el punto de ignición.

Un punto ígneo que, como su propio nombre indica, quema –y si quema es porque pertenece a la dimensión de la verdad– en torno al cual gravitan todos los focos de tensión del film y que nos permite localizar, más allá de la posible pluralidad de sentidos del texto, su centramiento<sup>278</sup> –centramiento que ha llevado a González Requena a hablar de la “enunciación en tanto esfuerzo por ceñir con palabras lo indecible.”<sup>279</sup> Y es que el texto artístico construye, en torno a lo indecible, en torno al punto de ignición, un orden simbólico –o la imposibilidad del mismo–, es decir, un orden con el que, como inmediatamente veremos, articular el contacto con lo real. Por eso, porque en el texto artístico el sujeto hace una experiencia de lo real, entendemos que la lectura no es, como apuntara Barthes, una deriva, sino una búsqueda, una puesta en contacto, simbolizada, con lo real.

He aquí la matriz del proceso de simbolización: “articular en un dispositivo significante ese lugar que es el de lo real.”<sup>280</sup> Y para ceñir con más precisión esta definición hemos creído oportuno recoger la diferenciación entre el concepto de «la realidad» y el concepto de «lo real» que González Requena nos brinda en su análisis

---

<sup>277</sup> Freud, S.: *La interpretación de los sueños* (1899-1900), op. cit., p. 534.

<sup>278</sup> Quisiéramos destacar que este centramiento ha guiado asimismo la práctica freudiana, tal y como el mismo Freud ha manifestado en numerosas ocasiones, como, por ejemplo, cuando afirma en su estudio sobre Leonardo da Vinci: “A nuestro juicio, no hay sino un solo camino que pueda llevarnos a la comprensión de la singularísima vida sentimental y sexual de Leonardo y de su doble naturaleza de artista e investigador.” Véase Freud, S.: *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910), Obras Completas, vol. V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1583.

<sup>279</sup> González Requena, J.: *El análisis cinematográfico* (1995), op. cit., p. 18.

<sup>280</sup> González Requena, J.: *El análisis cinematográfico* (1995), op. cit., p. 40.

sobre lo siniestro: “definiremos la realidad como aquello del mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que se somete a cierta lógica, y que, por ello mismo, nos resulta inteligible.” Lo real, en cambio, “es lo otro: lo que queda fuera, lo que está siempre excluido del orden de los discursos, aquello que se manifiesta frente a ellos como extrema resistencia. Aquello que, en el límite, es siempre ininteligible; lo absolutamente Otro.”<sup>281</sup>

Pues bien, tal y como venimos insistiendo a lo largo del presente trazado teórico, eso que en los discursos se manifiesta a modo de falta, déficit o hiancia, eso que desagarra las redes de los significantes que configuran nuestra realidad y que, llamemos la atención sobre ello, se aproxima notablemente a lo que Freud designó como el ombligo del sueño<sup>282</sup> –“el punto en que el sentido del sueño parece culminar en un agujero, un nudo, más allá del cual el sueño parece relacionarse verdaderamente con el corazón del ser”<sup>283</sup>, dirá Lacan– tiene que ver con el sujeto, esto es, con las condiciones de su emergencia en el ámbito del lenguaje.

Y ahí apuntan nuestras lecturas: a identificar ese desagarro, esa angustia, que tiene lugar en el tejido del discurso y que constituye el núcleo de la experiencia estética –núcleo en el que se atisba el fondo de lo real.

### **1. 3. 5. Hacia una Teoría del Sujeto: la dimensión simbólica**

*“Si falta la palabra no se puede diferenciar el atardecer del crepúsculo.”*

Ricardo Saiegh

Tomaremos como punto de arranque para este último epígrafe la idea que vertebró la Teoría del Texto: “hay sujeto –hay deseo, hay inconsciente– sólo en la medida en que cierto texto lo construye.”<sup>284</sup> Ahora bien, siendo los textos los ámbitos materiales donde se producen los sujetos, la Teoría del Texto no podrá ser sino una Teoría del Sujeto –es decir, una teoría que rinda cuentas de la experiencia del sujeto.

---

<sup>281</sup> González Requena, J.: *La emergencia de lo siniestro*, Trama y Fondo nº 2, Madrid, 1997, p. 56.

<sup>282</sup> Hay en todo sueño, dice Freud, un punto absolutamente inasequible, que pertenece al dominio de lo desconocido: lo llama «ombligo del sueño»: “En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que por lo demás no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido.” Freud, S.: *La interpretación de los sueños* (1899-1900), op. cit., 1987, p. 666.

<sup>283</sup> Lacan, J.: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las Psicosis* (1955-1956), Paidós, Buenos Aires, 2006, pp. 371-372.

<sup>284</sup> González Requena, J.: *La emergencia de lo siniestro* (1997), op. cit., p. 68.

Y para articular esta fusión de la Teoría del Texto con la Teoría del Sujeto, González Requena realiza en su ensayo *El texto: tres registros y una dimensión* una relectura de la tópica ternaria lacaniana<sup>285</sup> que le lleva a concebir la configuración de la relación del sujeto con el texto en base a tres registros interrelacionados –el de las imágenes, el de los signos y el de la materia– y una dimensión que sostiene el anudamiento tensional de los tres registros: la dimensión simbólica.

Veamos rápidamente en qué consisten:

Lo imaginario se refiere a lo específico de las imágenes, es decir, a todo aquello que podemos reconocer analógicamente, que se entiende en su indiferencialidad especular, pero que no puede articularse, no puede devenir significación. Se trata del orden que “funda la deseabilidad de una imagen, sustentada en un juego de analogías antropomórficas. El texto, pues, como constelación de imagos.”<sup>286</sup>

Lo semiótico se refiere al registro de la significación, es decir, al registro que funda la inteligibilidad articulada de un texto en base a lo que en él opera como diferencia codificada –como estructura de los significantes en su sentido saussuriano. Se trata, por lo tanto, del ámbito comunicacional, el cual, como hemos insistido, debe ser entendido en un sentido restringido pues designa solamente la relación que en el texto está anunciada como intercambio.

Lo real<sup>287</sup>, por su parte, se refiere a la materia o la textura de la que un texto está hecho. Materia que, por su singularidad y azarosidad, se resiste “a su reconocimiento y a su inteligibilidad, a su imaginaticidad y a su significabilidad”<sup>288</sup>, situándose más allá de lo imaginario y de lo semiótico, es decir, de toda imago –de toda forma o gestalt– y de todo significante.

Pero en el texto, junto a su constelación de imagos, a su tejido de signos y a la textura real que impone su resistencia, está el sujeto –es más, “sólo hay texto en la medida en que la interrogación del sujeto se ve movilizada ahí, en el juego de esos tres registros.”<sup>289</sup> De manera que para pensar el texto como espacio de constitución del

---

<sup>285</sup> Tópica que, a grandes rasgos, recoge los tres registros esenciales –lo imaginario, lo simbólico y lo real– con los que Lacan, partiendo de la lectura de los textos freudianos, describe los ordenes que constituyen la estructura originaria del aparato psíquico, es decir, los ordenes a partir de los cuales el sujeto se constituye como tal: lo imaginario, en la organización del estadio del espejo; lo simbólico, en la cadena significante; lo real, en la imposibilidad (lógica) de la relación sexual.

<sup>286</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1997), op. cit., p. 13.

<sup>287</sup> Podríamos matizar aquí que si hasta ahora hemos manejado una conceptualización de lo real que se aproximaba a la formulación lacaniana, González Requena propone aislar, contra la opinión de Lacan, lo real en el texto como su materia, lo asignificante, lo que escapa a toda categorización.

<sup>288</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1997), op. cit., p. 13.

<sup>289</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1997), op. cit., p. 30.

sujeto es necesario introducir una cuarta dimensión de la que depende la articulación de las otras tres: la dimensión simbólica. –Dimensión que no debemos confundir con lo que Lacan denomina el registro de lo simbólico<sup>290</sup>, pues, dentro del mismo, González Requena postula dos ámbitos bien diferenciados: un registro semiótico, lógico-comunicativo, que excluye, por su propia lógica interna, todo aquello que tiene que ver con el inconsciente; y una dimensión simbólica que localiza precisamente “ese otro campo de lenguaje, ese lenguaje del inconsciente, que marca la vía, que hace surco al encuentro con lo real.”<sup>291</sup>

Y para comprender el alcance de esta dimensión simbólica en tanto que dimensión fundacional del sujeto, es decir, en tanto que dimensión que configura el acceso del sujeto al universo simbólico, es necesario que reconstruyamos los avatares del denominado Edipo canónico<sup>292</sup>, que no es sino el proceso diacrónico y temporalizado en el que cuaja la estructura de todo sujeto.

Tal y como nos marca el análisis freudiano, el primer estadio evolutivo del sujeto, conocido como preedípico, está protagonizado por la fusión imaginaria del pequeño con el primer Objeto –la madre, o quien desempeñe su papel– emplazado frente a él y del que todo depende. Este primer Objeto es concebido por el bebé “como autónomo, armónico y omnipotente: dotado de un esplendoroso poder muscular y motor.”<sup>293</sup> Se trata del Objeto erigido como Absoluto, al cual podemos denominar, siguiendo a González Requena, como el otro-Todo-Objeto –o Imago Primordial– ya que, en palabras de este autor, con su emergencia en el campo visual, cesa la angustia y se eclipsa el fondo –de lo real. Se establece entonces una dialéctica radical y carente de toda mediación simbólica que oscila entre “la presencia de esa Figura, de esa Gestalt plena que es el otro-Todo-Objeto, o bien su ausencia y, con ella, el retorno de lo Otro, del Fondo como Caos, vacío radical y vivencia de desintegración.”<sup>294</sup>

---

<sup>290</sup> En el pensamiento lacaniano si bien en torno a la década de los cincuenta lo simbólico recubría, aunque de manera confusa, tanto el significante semiótico como la dimensión simbólica de la palabra, en sus últimos trabajos, a partir fundamentalmente de la década de los setenta, fue modificando paulatinamente el sentido de su discurso hasta terminar cuestionando abiertamente dicha dimensión simbólica como un espejismo más del lenguaje. Véase González Requena, J.: *El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto*, en Trama y Fondo nº 13, Madrid, 2002, González Requena, J.: *Del soberano Bien*, en Trama y Fondo nº 15, Madrid, 2003 y Canga, M.: *Freud y el problema de la verdad histórica*, en Trama y Fondo nº 20, Madrid, 2006, p. 34.

<sup>291</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 32.

<sup>292</sup> Para el desarrollo de la teoría edípica hemos seguido fundamentalmente las enseñanzas de Sigmund Freud y de Jacques Lacan, así como los estudios realizados por la psicoanalista Piera Aulagnier y el profesor Jesús González Requena.

<sup>293</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 17.

<sup>294</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 17.

Pues bien, es en este primer momento en el que tiene lugar el esplendor de la presencia del otro-*Todo-Objeto* que viene a traer la plenitud del placer y la vivencia de integración<sup>295</sup>, cuando se fija “esa vivencia identificatoria preedípica en la que el deseo del niño lo lleva a instituirse como el único y absoluto objeto posible del deseo de la madre.”<sup>296</sup> Lo que en esta fase identificada por Freud como narcisismo primario está en juego es que el deseo del niño se hace deseo del deseo del otro-*Todo-Objeto*, originalmente encarnado por la madre que es investida como omnipotente por una doble circunstancia: por un lado, porque ella le alimenta, le cuida y le da calor, satisfaciendo así todas sus necesidades; por otra parte, por el hecho de que más allá de la satisfacción de esas necesidades ella le da placer, inscribiéndose, ahí, un goce.<sup>297</sup>

Es esta doble vivencia psíquica en virtud de la cual la madre viene a ocupar para el niño el lugar de la *Imago Primordial* la que hace posible que ésta se yerga como el principal soporte de su propia dimensión identificatoria, constituyendo, por eso, y de acuerdo con la teoría del espejo formulada por Jacques Lacan, el fundamento de lo imaginario. Tal y como observa el psicoanalista francés, el niño se reconoce en su propia imagen sólo en la medida que presente que el otro lo identifica como tal, afirmando que la imagen que recibe es realmente la suya. De ahí que el yo, como construcción imaginaria<sup>298</sup>, aparezca indefectiblemente sometido a la dimensión del otro, es decir, que ese yo a través del cual el sujeto se representa a sí mismo sólo toma valor con respecto a la existencia de un tú por quien ser reconocido: es, en palabras de Lacan “el plano del espejo, el mundo simétrico de los ego y de los otros homogéneos.”<sup>299</sup>

Se trata, así pues, de un yo configurado sobre la imagen especular, propiamente imaginaria, que la *Imago Primordial* encarna. Es decir, que ese yo prematuro es, en sí mismo, “una imagen alienada a la imagen de ese otro-*Todo-Objeto* al que nada puede

---

<sup>295</sup> Pues el bebé “se vive, entonces, integrado, configurado en un espacio de placer generado por la *Imago Primordial*.” González Requena, J.: *El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto* (2002), op. cit., p. 23.

<sup>296</sup> Kaufmann, P.: *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1996.

<sup>297</sup> Goce que luego, en virtud de la Ley sobre la que se funda el complejo de Edipo, le será prohibido.

<sup>298</sup> “¿Qué sabemos respecto al yo? ¿Es real el yo, es una luna, o es una construcción imaginaria? Partimos de la idea, que les vengo machacando desde hace tanto tiempo, de que no hay forma de aprehender cosa alguna de la dialéctica analítica si no planteamos que el yo es una construcción imaginaria. Nada le quita al pobre yo el hecho de que sea imaginario: diría inclusive que esto es lo que tiene de bueno. Si no fuera imaginario no seríamos hombres, seríamos lunas. Lo cual no significa que basta con que tengamos ese yo imaginario para ser hombres. También podemos ser esa cosa intermedia llamada loco. Un loco es precisamente aquel que se adhiere a ese imaginario, pura y simplemente” Lacan, J.: *El Seminario 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica* (1955), Paidós, Barcelona, 2004, p. 365.

<sup>299</sup> Lacan, J.: *El Seminario 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica* (1955), op. cit., p. 366.

faltarle, y por ello concebido como absoluto, pleno, carente de la menor hendidura –de ahí la extrema fragilidad del yo, su siempre renovada necesidad de ser confirmado por la mirada deseante<sup>300</sup> del otro.”<sup>301</sup>

Es en este momento del desarrollo del niño donde localiza González Requena el inicio del funcionamiento del orden semiótico de la lengua, esto es, del despliegue lingüístico-comunicativo y del juego del tú y yo: “y bien, de la superposición del yo imaginario y del yo semiótico, nace el Yo propiamente dicho”<sup>302</sup> –postula el autor. Un yo que, conformado sucesivamente en el registro imaginario y el registro semiótico, inicia la exploración de su entorno –o de la realidad– que, por oposición a lo Real, queda conformado como ese “espacio amueblado de objetos (con minúscula), en los que el Yo se acomoda: objetos recortados por el significante y dotados de gestalt, es decir, de antropofoma, a la vez, por eso, formalizados y conformados.”<sup>303</sup>

Y es que, como advierte González Requena, el coste de la construcción de ese sofisticado yo –y, simultáneamente, de la realidad en la que éste se acomoda– es la obturación de lo Real. Obturación en la que cumple un papel determinante el deseo materno como soporte de la dimensión identificatoria, pues, como ya hemos apuntado, en el momento que no sea posible sostener la creencia en la existencia de dicho deseo, lo que se perfila es la amenaza de exclusión ante el horror de lo real, horror que halla su correlato en la vivencia de desintegración. –Puntualicemos aquí que el sujeto como tal todavía no se ha constituido, pues desde el psicoanálisis se entiende que “el sujeto se constituye a partir de la carencia del objeto (sujeto es el que carece de objeto, el que lo desea), mientras que el narcisismo primario excluye toda carencia.”<sup>304</sup>

Pero dicha exclusión de toda carencia sobre la que se cimienta el narcisismo primario pronto se verá amenazada, ya que, como pone Freud de manifiesto en numerosas ocasiones, la ilusión de esa autosuficiencia no puede resistir a los embates de lo real que, de un modo u otro, le harán saber al niño que el objeto del deseo materno no está solamente circunscrito a su persona. Es decir, que llegará un día en el que la Imago Primordial mire hacia otro lugar, localizando algo del orden del deseo fuera de esa relación cerrada, dual, imaginaria y narcisista –y si ella mira hacia otro lugar, si su deseo apunta hacia fuera, es porque algo le falta.

---

<sup>300</sup> Pensemos que, tal y como sostiene Lacan, la identificación que sostiene la relación del sujeto con el deseo es siempre tributaria del deseo del Otro.

<sup>301</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 19.

<sup>302</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 21.

<sup>303</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 22.

<sup>304</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 20.

En torno a esta amenaza que es inducida por la figura paterna y que introduce, en términos de la psicoanalista Piera Aulagnier<sup>305</sup>, un universo de goce nuevo para el niño que no sólo le es extraño sino también prohibido, gira toda la dinámica edípica cuyo recorrido debería de llevar al sujeto a la denominada asunción de la castración, hito decisivo en el cual el Padre simbólico donará la posibilidad de que el sujeto pueda encontrar la promesa de que más allá del renunciamiento que se le demanda, en un tiempo futuro, también a él le será abierta la puerta del deseo.

Pero en este momento, y antes de pasar a abordar la cuestión del padre en el Edipo, es importante marcar una primera negación que apunta a preservar a la madre como imagen de omnipotencia, instancia suprema que garantiza la completitud imaginaria del niño.<sup>306</sup> Y el primer recurso que utilizará el niño frente al peligro que representa para él el hecho de tener que reconocer que el objeto del deseo materno está en otra parte y no en su propio ser, será, en palabras de Aulagnier, el de “negar que él pueda no representar la totalidad de lo que ella desea y por tanto que a ella le falte lo que fuere.”<sup>307</sup> Lo que significa que dicha negación apunta directamente hacia la existencia de ese mundo de goce del que el niño está excluido y al que sólo por el padre la madre tiene acceso –o, en una palabra, hacia lo real: lo real del otro, de la diferencia, del sexo.

Por eso, en el orden imaginario, narcisista, la diferencia de los sexos resulta improcesable, y es que “la imagen de plenitud narcisista sobre la que el Yo se ha asentado no tolera diferencia alguna: su dialéctica, que sólo conoce la sucesión del Todo y el Nada –de la Figura y el Fondo– no puede procesar esa diferencia que, en forma de hendidura, devuelve una figura imperfecta, quebrada, que ya no siendo Todo sigue, sin embargo, siendo algo.”<sup>308</sup> –Figura imperfecta que de le devuelve al niño en espejo su propia imperfección.

Pues bien, en tal estado de cosas, sólo del padre, o más concretamente del Padre simbólico en tanto instancia tercera que comparece, no como una nueva imago, sino

---

<sup>305</sup> Aulagnier, P.: *La perversión como estructura* (1966), en *La perversión*, Azul Editorial, Buenos Aires, 2000, p. 26.

<sup>306</sup> En lo que sigue, y con objeto de no extendernos demasiado, hemos tomado como referencia la situación del niño. Para el caso de la niña remitimos al lector a Freud, S.: *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica* (1925), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987; Freud, S.: *Sobre la sexualidad femenina* (1931), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987 y Freud, S.: *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis* (1932-33), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

<sup>307</sup> Aulagnier, P.: *La perversión como estructura* (1966), en *La perversión*, op. cit., p. 26.

<sup>308</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 24.

como encarnación misma de la palabra que introduce la Ley –“el *no* radical, inapelable: el *no* simbólico”<sup>309</sup>–, dependerá el momento fundacional en el que el niño logre –o no– desligarse de la fusión preedípica, simbolizando aquello que antes no podía percibir sino como una “falta” inaceptable que amenazaba con desintegrarle. Y así, la constitución de todo sujeto está ligada a un “momento radical de desimaginización, de desligamiento de la Imago Primordial: frente a la palabra materna, siempre asociada a su Figura y, por eso, imaginarizada, vinculada a la constelación figurativa de lo analógico, la palabra simbólica hace visible el carácter absolutamente no imaginario, no analógico, arbitrario, del significante.”<sup>310</sup>

Si el individuo no se desintegra –si no adviene su aniquilación– es porque un tercero<sup>311</sup> le ha fundado simbólicamente como sujeto. ¿Cómo? Pues enunciando y sustentando la Ley Simbólica que instauro la prohibición fundamental del incesto: prohibición que viene a cerrar la puerta que impide el acceso al cuerpo de la madre –es decir, la prolongación de la fusión especular–, inscribiendo así el paso por la castración simbólica que nombra al sujeto como ser incompleto y liga de modo inseparable el deseo y la ley. Pero como sostiene González Requena la tarea del tercero no es sólo la de instaurar la ley, la de quitar y prohibir el objeto, sino también la de nombrar: dar su apellido –el Nombre del Padre, que le ubica en la cadena simbólica–, y un nuevo nombre –el Nombre Propio, que le permitirá localizar su singularidad.<sup>312</sup>

De este doble acto de prohibición y de donación o nominación simbólica depende, propiamente, la fundación del sujeto –del inconsciente. Ahora bien, para que la palabra del padre penetre en el individuo, para que el padre sea reconocido como Padre simbólico, es la madre quien debe darle dicho lugar. Es decir, que es necesario que el niño descubra que “el padre es deseado por la madre y que es en su condición de investido con ese deseo que puede ser para ella el lugar del goce.”<sup>313</sup> Y es que, como observa Aulagnier, para que la madre sea reconocida como prohibida al deseo en tanto que madre, pero en tanto que mujer sea mantenida como *modelo* del objeto futuro del

---

<sup>309</sup> “Sólo entonces se revela el aspecto más áspero del significante: el principio de corte, de oposición, de alteridad radical –también: de separación del otro; pues si la palabra *sí* pertenece a la estela de la fusión imaginaria debe introducirse ahora el *no* radical, inapelable: el *no* simbólico.” González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., pp. 23-24.

<sup>310</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 25.

<sup>311</sup> Pensemos que si la ley –la negación– no fuese introducida desde un lugar exterior al eje imaginario, esto es, desde un lugar tercero capaz de fundar una estructura, sólo podría ser vivida como aniquiladora pues entrañaría la negación del Objeto –y sin objeto no hay sujeto.

<sup>312</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 27.

<sup>313</sup> Aulagnier, P.: *La perversión como estructura* (1966), op. cit., p. 30.

deseo, no sólo es preciso que el sexo femenino sea reconocido como diferente sino que el sujeto aprenda que el padre es deseante de esa diferencia: diferencia que sólo así se tornará significativa del deseo –cosa que sin duda no ocurrirá si la madre en lugar de designar al padre como instancia tercera objeto de su deseo, le presenta, por ejemplo, como puro instrumento necesario para su fecundación.

No hay, por tanto, función simbólica del tercero si éste no es identificado, en tanto tercero, por el deseo de la madre, “pues lo que hace que este tercero alcance su densidad simbólica es que, a través de él, a través de la palabra que dona al sujeto –y que es también la palabra con la que lo nombra–, retorna sobre éste, pero esta vez mediado simbólicamente, el deseo de la madre.”<sup>314</sup>

Sólo así, el dolor inherente a la herida producida en el yo por la prohibición – pues, como nos enseña el psicoanálisis, la prohibición de la fusión con el Objeto supone una dura afrenta narcisista– conocerá lo que González Requena denomina la sutura simbólica. Tal es la función del símbolo: suturar el desgarró que el encuentro con lo real supone necesariamente: “lo sutura, pero no lo tapa ni pretende borrarlo (no es, en suma, un síntoma); el símbolo quema y, así, abrasa la herida cauterizándola. Y deja, como huella, una cicatriz.”<sup>315</sup> Una cicatriz que, más allá de ese espacio indiferenciado, especular y absolutamente imaginario, inscribe la cifra simbólica –inconsciente– del recién constituido sujeto –cifra que le permite ser (otra cosa que espejo): “ser diferente, es decir, ser en la diferencia, dotado de un fundamento interior (ya no exterior-especular-alienado).”<sup>316</sup>

Irrumpe así en el individuo, en el momento de su fundación, la experiencia de una palabra cifrada, propiamente simbólica. Y es que, después de todo el proceso que acabamos de describir, bien podríamos afirmar que de eso se trata en la dimensión simbólica: de la fundación del sujeto por la palabra: por una palabra que, si bien puede estar materializada por cualquier signo, llega con la intensidad necesaria en el momento justo en el que el sujeto siente el vértigo de su desintegración; por una palabra que, marcada por el tiempo en que fue recibida, es vivida como verdadera; en suma, por una palabra que, porque es verdadera, resiste y hace frente al caos de lo real.

Llegamos así al final de nuestro recorrido por la complicada trama edípica. Pero ¿cuál es la relación entre este texto primordial y la naciente Teoría del Texto? Pues,

---

<sup>314</sup> González Requena, J.: *La emergencia de lo siniestro* (1997), op. cit., p. 68.

<sup>315</sup> González Requena, J.: *Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro*, en *Trama y Fondo* n° 4, Madrid, 1998, p. 21.

<sup>316</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 28.

sencillamente, que el texto que acabamos de contemplar no es sino el primero, el que cifra el origen. Un primer texto, así pues, que será seguido por otros muchos donde el sujeto formulará, en el ámbito del lenguaje, el desafío del encuentro con lo real –un encuentro que puede estar mediado por la presencia del símbolo o por la desintegradora estela de su ausencia.

Y es precisamente esa ausencia la que se manifiesta masivamente en los textos de la posmodernidad: textos en los que, marcados por la dramática experiencia de la vanguardia, esa palabra simbólica, fundadora, en lugar de comparecer en el momento necesario, se muestra inalcanzable, insostenible, tan sólo anotada por la huella de su vacío radical en el espacio que debería colmar: tal es la experiencia que nos espera en el encuentro con el universo de Atom Egoyan.

**ANÁLISIS TEXTUAL DE *THE ADJUSTER* (*EL  
LIQUIDADOR*, 1991)**

## 2. ANÁLISIS TEXTUAL DE *THE ADJUSTER* (*EL LIQUIDADADOR*, 1991)

“Pérdida es un término al que vuelvo una y otra vez, porque el cine trata siempre de la pérdida. Si uno hace una imagen de una cosa es porque teme perderla.”

Atom Egoyan

### 2. 1. En el comienzo: el desplazamiento del Nombre del Padre

Se abre el film con la pantalla en negro y una enigmática música pautada por dos golpes de percusión.

Allí podemos leer:

*Alliance Communications Corporation and Family Viewing Production Limitet  
present*

*An Ego Film Arts Production.*



Una suerte de rúbrica ha quedado inscrita en las letras que inauguran el film, ya que el nombre de la empresa de Atom Egoyan, *Ego Film Arts*, contiene justo el comienzo de su apellido, y no se trata de un comienzo cualquiera sino de uno sumamente significativo: Ego(yan), es decir, *yo* en latín. Una primera firma, pues, densa y de sentido ambiguo, abre no sólo éste, sino también el resto de sus trabajos. Una firma que integra todo un gesto: por la vía de reconocer el Nombre del Padre a través de su apellido armenio –paterno– éste ha sido en realidad tachado o desplazado a través de una curiosa operación según la cual donde estaba el padre ahora está *Ego*. Un apellido, pues, que transmitido de padre a hijo ha quedado, tras la apropiación del mismo, desplazado o transformado en el pronombre personal *yo*. ¿A quién se refiere, entonces, ese *yo*? ¿Al *yo* del director? ¿Al apellido paterno? ¿O quizá únicamente a la empresa audiovisual afincada en Toronto<sup>317</sup>?

Tales son los enigmas que esta poliédrica firma introduce al aunar, fusionar y confundir diferentes caras de la palabra *Ego*. Hagamos aquí un pequeño paréntesis para

---

<sup>317</sup> Y no es esta una cuestión baladí ya que en el singular universo que ahora comienza jugarán un papel fundamental cada uno de los oficios de sus protagonistas, haciéndose muy notable la presencia de “la empresa”.

anotar la radical distancia que separa esta primera marca enunciativa del deíctico *yo*, el cual es, junto a su espejo comunicativo *tú*, el más genérico, vacío e intercambiable de todos los signos y, por ende, el más refractario a la inscripción de la subjetividad –o singularidad que nos constituye a cada uno en sujeto–, ya que, si bien designa al individuo mismo en tanto que lo pronuncia, nadie, en él, logra reconocerse.<sup>318</sup>

Pues justo en las antípodas del pronombre personal *yo*, tan hueco como transparente, se sitúa la inscripción *Ego*. Una inscripción que, poniendo en evidencia, quebrando, por su misma sobresignificación, la tautología del *yo*, nombra un denso interrogante que encierra, de modo sumamente significativo, la dramática subjetividad de quien ahí deja su huella. Y es que si el texto es el lugar donde el sujeto –primero como escritor y luego como lector– se interroga, y si es justamente esa interrogación la que nos devuelve la cifra del inconsciente, ¿acaso no está, ya aquí, desde el comienzo mismo del film, localizado, bajo la pantalla del *Ego*, el auténtico sujeto, es decir, el sujeto del inconsciente?

Un sujeto que encuentra su cifra en el angustioso núcleo de desgarramiento que late tras el radical desplazamiento del Nombre del Padre –donde era Egoyan ahora es Ego. Desplazamiento que, más allá de *The adjuster*, atraviesa toda su filmografía poniendo de manifiesto una y otra vez la quiebra simbólica que anega su universo.

## **2. 2. Un hallazgo siniestro y familiar**

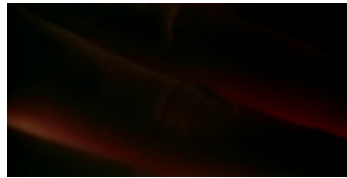
Pero volvamos a los títulos de crédito.

Al desvanecerse esta primera marca autoral unas manchas de un pulido rojo metálico, tan inaprensibles como ambiguas, frías, pero a la vez incandescentes, comienzan a emerger. Se trata de unas manchas abstractas e intangibles, de apariencia irreal, insondable, de las que emana un inquietante latido que habrá de imponerse a lo largo de todo el film.

Y allí, sobre esas inquietantes manchas que pueblan la imagen, se suceden los nombres de los actores –Elias Koteas, Arsinée Khanjian, etcétera– mientras la cámara prosigue su pausado desplazamiento hacia un lugar aún desconocido.

---

<sup>318</sup> Nos hemos dedicado a esta cuestión en el capítulo de teoría al plantear los problemas a los que se enfrentaba la semiótica la tratar de abordar desde el paradigma comunicacional la cuestión de la subjetividad a través del enunciatario y el enunciatario, figuras discursivas que encuentran sus más directas manifestaciones en los deícticos *yo* y *tú*. Véase González Requena, J.: *Pasión, Procesión, Símbolo*, en Trama y Fondo nº 6, Madrid, 1999.



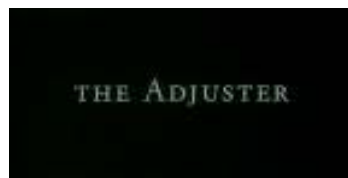
Poco a poco nos vamos aproximando al límite de estas luminosas y alargadas formas que atraviesan diagonalmente la pantalla hasta que allí, al final de las mimas, logramos reconocer algo cuyo desciframiento, si es que se da, produce un efecto siniestro: aparece una uña gigante, y luego otra –uñas que, entre lo propio y lo ajeno, entre lo familiar y lo desconocido, nos turban.



Hacia ahí nos dirigíamos: al límite de las manos, al final de los dedos, a las uñas. El enigma está resuelto, ya sabemos qué son aquellas indeterminadas manchas. Pero, lejos de calmar la suspensión del sentido de la cosa, un nuevo interrogante vuelve a desplegarse, ¿por qué comparecerá aquí, antes de que la anécdota narrativa haya comenzado, este plano detalle de unas manos gigantes y monstruosas?

El cadencioso y pesado movimiento prosigue y en el límite, diríase, de lo monstruoso, haciendo de bisagra entre la presencia y la ausencia de esa mano, se inscribe, acompañado por un golpe de música, el nombre del director: *A film by Atom Egoyan*. Un nombre, pues, que comparece junto a una mano incandescente y siniestra a punto de desaparecer.

Y tras él, cuando todo se ha desvanecido y el espacio ha quedado anegado de una inmensa negrura, leemos, seguido del nombre del cineasta, el nombre del film: *The Adjuster*.



Dos nombres, *Atom Egoyan* y *the adjuster* –o el liquidador– que, como veremos, habrán de encontrarse de nuevo. Y así concluye este movimiento de obertura que nos lleva a preguntarnos cuán importantes serán las manos, o más concretamente esta mano, en el devenir del relato. Una mano que, directamente referida a la operación de escritura inicial, iremos rastreando a la luz del análisis textual hasta encontrar, al final del film, su

culminación o sentido: y será ese el momento de otro hallazgo también siniestro y familiar en el que algo –o quizás todo– quedará cerrado, resignificado.

### 2. 3. Noah: the adjuster –o el liquidador

Tras desaparecer el nombre del film, la imagen que le sucede remite a esa primera experiencia extraña y ominosa. Y lo hace precisamente a través del personaje que, junto al cineasta, ha sido ya densamente convocado: the adjuster –o Noah, el liquidador–, a quien vemos iluminando su mano con la luz de una linterna.



Tal y como ahora sabemos, todos los títulos de créditos han acontecido bajo la mirada “hipersubjetiva” del personaje protagonista: una mirada que nombra, a través de la magnitud de su escala, la experiencia vertiginosa de Noah ante su propia mano – experiencia que, junto a él, habremos de volver a vivir al final del film. De manera que aquellas manchas eran sus dedos, aquella extraña luz era la luz de una linterna y aquella absoluta negrura era la negrura de la noche.

Pero ¿y aquella marca enunciativa que abría la película desplazando el Nombre del Padre y diciéndose *yo*? ¿No queda acaso fuertemente emparentada con este personaje, Noah, cuya mirada subjetiva localiza retroactivamente el inicio mismo del trayecto filmico, ahí donde “Ego” fue inscrito? ¿Y no fue el cineasta –el cuerpo del cineasta– el primero que estuvo allí, mirando por el visor de la cámara, viendo esa mano que luego el liquidador, y nosotros con él, observa? Es decir, ¿no estamos nosotros, espectadores, ahí donde primero el cineasta y luego del personaje estuvo? Reviviendo su misma experiencia.

Y por cierto, que si es la mirada de Noah, el liquidador, la que gobierna el movimiento de obertura en el que se inscribe ese primer acto de escritura que localiza el desplazamiento del Nombre del Padre, será precisamente este personaje el que ponga en escena tal vivencia: el desplazamiento del Padre o, lo que es lo mismo, su tachadura e imposibilidad.

Tal es la lógica enunciativa que impera en el universo egoyanesco: la de un perpetuo desplazamiento. Desplazamiento que, si bien cobrará múltiples formas, podemos localizar emblemáticamente en la historia que narra la génesis misma del film.

## 2. 4. Génesis de *The Adjuster*

Amy Taubin recoge en su artículo *Burning down the house* las palabras de Egoyan explicando la experiencia que le llevó a hacer *The adjuster*: “La nochevieja de 1989 la casa de mis padres fue devastada por un incendio. Tratamos el asunto con un perito de la agencia de seguros y yo estaba impresionado por el poder que tenía sobre la reconstrucción material de nuestras vidas. El debía asignar un valor a los objetos y decidir cual era nuestro nivel de vida. Era un profesional, un tipo normal, pero empecé a pensar que pasaría si estuviera atravesando una mala racha y no supiera cómo evaluar su propia vida.”<sup>319</sup> Dos años después del incendio se estrena la película.

Si bien a lo largo del análisis deberemos de volver en varias ocasiones al contenido de esta historia, atendamos de momento a la toma de distancia de Egoyan respecto al incendio de la casa de sus padres, quizá la casa de su infancia. El cineasta, impresionado con el poder del perito, se desplaza de su posición de hijo y comienza a pensar el suceso desde el lugar de un profesional que llega de fuera para valorar la desgracia acontecida y reconstruir materialmente sus vidas.

Vemos así como el cineasta trabaja sobre su propia experiencia, pero lo hace a través de un ostentoso desplazamiento –del lugar del hijo al lugar del perito<sup>320</sup>– que perfila las relaciones entre la serie que venimos anotando: *Ego Film Arts - A film by Atom Egoyan - The Adjuster*; es decir: Ego - Egoyan - The Adjuster.

## 2. 5. Sexo y pesadilla

Pero volvamos al que es el primer acto narrativo del film.



Un movimiento ascendente envuelto por el suave sonido de una flauta muestra a Noah concentrado en su singular actividad hasta que unos ladridos de perro quiebran su concentración. Se levanta y se dirige lentamente a la ventana iluminando el exterior con la linterna mientras la cámara gravita lentamente en torno a su rostro somnoliento y abatido.

---

<sup>319</sup> Citado en: Weinrichter A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1995, p. 62.

<sup>320</sup> Es preciso aclarar antes que nada que el hecho de que Egoyan se coloque del lado del perito o liquidador no significa, desde luego, que no lo haga en otros lugares tal y como veremos en su momento.

De pronto se gira y una espesa sombra cubre su rostro. La cámara sigue la dirección de su mirada y, acompañada por la turbadora y pausada música, recorre la habitación lentamente. Pero todo está oscuro, demasiado oscuro. Un punzante sonido en off, electrónico y repetitivo, irrumpe de improviso. Vemos entonces a una mujer tendida en la cama durmiendo visiblemente intranquila. Una mujer que, a diferencia del rostro de Noah y del dormitorio, comparece iluminada por el haz de luz que entra a través de la ventana.



Dos cosas han ocurrido en el preciso momento en el que él dirigía su mirada hacia ella –hacia Hera. Detengámonos siquiera brevemente en ellas pues inscriben una dificultad entre la pareja: en el plano visual, una densa mancha negra que vela el rostro de Noah y se despliega por toda la habitación ocupando la totalidad de la pantalla; y, en el plano sonoro, la irrupción de un irritante sonido. Una dificultad, en definitiva, de cariz negro y mecánico se ha interpuesto entre ambos.

Hera se rebulle molesta mientras el sonido insiste una y otra vez hasta que Noah se acerca a la mesilla y descuelga el teléfono: “*Hola.*” –contesta. A lo que ella balbucea entre sueños –o pesadillas: “*¿Quién es?*” Pero Noah, sin responderla, termina presto la conversación telefónica diciéndole a la persona que se haya en la otra línea que va para allá. Tal es, de momento, el sentido de tan desagradable sonido: una llamada para que Noah salga de la habitación. Pero ¿por qué no le dice a Hera quién ha llamado? ¿Dónde va Noah a esas intempestivas horas? ¿Lo sabrá ella? Sea como fuere, ella sigue durmiendo.



La cámara, en incesante y pesado movimiento, gravita en torno a ellos. Las espesas manchas de sombras que les envuelven junto a la intervención musical basada en suaves golpes de percusión crean un espacio cerrado y asfixiante. Escuchamos entonces unos jadeos que parecen proceder de la habitación contigua. Jadeos y gemidos de sexo resuenan sobre un lugar, decimos, asfixiante, en el que Hera duerme inquieta mientras Noah da vueltas de un lado para otro.

Tras colgar el teléfono, Noah queda sumergido en la oscuridad observando con detenimiento el suavemente iluminado rostro de Hera. Y ahí, también la cámara se detiene confiriendo una marcada tensión al momento en el que Noah –y nosotros con él– ve cómo ella se entrega a su angustioso dormir: una suerte de pesadilla que ya, desde este momento, impregna el film.



Noah se va pero el plano se mantiene unos segundos. El paso de su presencia a su ausencia es apenas perceptible.

## 2. 6. La mano de plástico

Le vemos descender las escaleras de la entrada de la casa al son de unas notas de piano y entrar al coche. Cuando éste arranca volvemos a un plano medio de Hera que continúa durmiendo.



Suena de nuevo el teléfono. Ella se despierta y lo coge: “¿Hola?” Nadie contesta pero Hera insiste “¿Hola?” Los gemidos que hace unos segundos escuchábamos vagamente se tornan claros, contundentes, acalorados: hay sexo en la habitación de al lado. Sexo que, ahora que él no está, se propaga a un ritmo cada vez más acelerado.

Tras unos segundos somos emplazados en el interior del coche donde Noah, en un primer plano y completamente desplazado a la derecha del encuadre, contesta: “Hola. Soy yo.” Pero ¿por qué este ostensible desplazamiento? ¿Acaso no subraya densamente esa mano de plástico que cuelga del espejo retrovisor en incesante movimiento protagonizando el plano? Una mano, reparemos en ello, curiosamente iluminada, al igual que la de Noah al comienzo del film.

Hera le pregunta qué pasa y Noah, con la mirada perdida en el vacío, contesta que nada, hasta que de pronto comenta pensativo: “Estoy en camino a ver a un cliente y empecé a pensar en nuestra casa. Parece como si estuviera imaginando cosas” –y en ese momento, cuando “parece como si estuviera imaginando cosas”, mira la refulgente

mano de plástico: entonces, su rostro se relaja, algo cristaliza, incluso sonrío. Pero ¿qué suscita esa mano que baña de inquietante extrañeza toda la secuencia? ¿Qué imagina Noah cuando la mira? ¿Por qué se relaja y sonrío? ¿Por qué calma su angustia?



Tras este opaco comentario, Noah le pregunta: “¿Tuviste una pesadilla?” Palabras que escuchamos sobre el rostro de Hera, quien, visiblemente incómoda, susurra un casi inaudible “¿Cuándo?” que nos llega teñido por los gemidos en off que paulatinamente van alcanzando mayor intensidad. Noah le explica: “Te estabas moviendo cuando salía” –y, por cierto, que si de moverse se trata ¿cómo se estará moviendo esa otra mujer, la que grita de placer?

Hera, cansada y hastiada, quizá deseando continuar su sueño –o tal vez su pesadilla– balbucea: “No estoy segura, no sé.” Entonces Noah, mirando de nuevo la mano que cuelga del espejo retrovisor, le dice: “Nunca sé si debo despertarte en medio de una pesadilla” –y su rostro sonrío, y sus ojos centellean mientras mira esa mano fetiche que, diríase, brilla para él en medio de la noche.

Pero, ¿por qué la despierta? ¿Para liberarla de su pesadilla? Y ¿por qué cuando la duda emerge vuelve a mirar la mano? Atendamos al otro momento en el que reparó en esa mano porque fue entonces cuando Noah sugirió que imaginaba cosas. ¿No será que lo que Noah imagina guarda mucha relación con la pesilla de Hera? Con una pesadilla de la que nada puede saber; con una pesadilla que se le hace insoportable; con una pesadilla de la que tiene que despertarla.



Hera se queda mirando el teléfono y lo deja caer sobre sí.



Él, inquieto, continúa llamándola: “¿Hera?” Pero ella no contesta. Todo queda en silencio, incluso los desasosegantes gemidos han desaparecido.

Cesan así las turbias palabras que han protagonizado la difícil conversación telefónica entre la pareja. Una dificultad que, adelantémoslo, insistirá a lo largo del film nombrando la imposibilidad de que algo fluya –o, quizá podríamos concretar, la imposibilidad de que algo fluya entre diferentes.

## 2. 7. Incendios

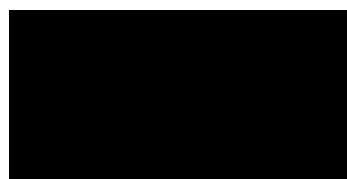
La cámara desciende en panorámica entre árboles y grúas mostrando la sofocante confusión que reina ante el incendio de una casa –casa que no llegaremos a ver pues permanecerá a lo largo de la secuencia en constante contracampo. Toda la escena está envuelta por el estridente sonido de una sirena y una espesa nube de humo entre la que advertimos a algunos bomberos que van y vienen y unas cuantas personas que observan atónitas el espectáculo de las llamas.

Vagamente iluminado por la luz procedente del fuego vemos a Noah aproximarse a lo lejos mientras la cámara continúa descendiendo hasta detenerse en el primer plano de una mujer que mira el incendio magnetizada. La desoladora latencia que impregna la atmósfera emana directamente de esta mujer, Arianne, que, amargamente sola, se entrega a la visión de aquello que acaba de perder: su casa.

Noah se detiene junto a ella y le dice: “*Trabajo para su compañía de seguro. Soy un liquidador. (I’m an adjuster.)*”<sup>321</sup>



Y, tras unos segundos, Arianne le mira con gravedad y la imagen funde a negro.



Tal era el sentido de aquella llamada telefónica a Noah en medio de la noche: un incendio.

Un incendio que nos puede ayudar a penetrar en la conversación que tiene lugar inmediatamente después entre Noah y Hera. Comencemos por recordar las palabras de Noah en el preciso momento en que la casa de su cliente estaba ardiendo y él miraba su

---

<sup>321</sup> Quisiéramos expresar que consideramos más preciso traducirlo por “perito” a pesar de que a lo largo del análisis emplearemos el término “liquidador” con el fin de respetar la traducción del título del film.

mano fetiche: “Estoy en camino a ver a un cliente y empecé a pensar en nuestra casa. Parece como si estuviera imaginando cosas.” Pues bien, ¿no estará aquello que Noah imagina de su casa relacionado con la casa en llamas a la que se dirige? ¿No girará su turbadora fantasía en torno al pensamiento de que también su casa esté en llamas? Una fantasía sin duda angustiada que bien pudo llevarle a llamar a Hera en mitad de la noche. Y, por cierto, que no es Hera un nombre cualquiera sino uno de gran envergadura pues, como es sabido, designa a la diosa griega, hermana y mujer de Zeus, y que, junto a él, gobierna el Olimpo.

Pues bien, retengamos los aparentemente inconexos elementos que hasta aquí han comparecido: dos manos incandescentes que parecen calmar la angustia de Noah; una fantasía que le azota y le impele a despertar a Hera –¿la diosa?; gemidos de placer y de dolor que se expanden por su dormitorio; y, por último, una casa en llamas. Porque todos ellos habrán de resonar con fuerza a lo largo del film localizando en sus justos términos su relación con la génesis del mismo.

Y es que si *The adjuster* recrea un universo de pesadilla inexorablemente arrasado por el fuego es porque gira en torno al fuego de su origen mismo: el fuego de la casa de sus padres, es decir, el fuego de la escena primaria. Un fuego, recordémoslo, del que el cineasta trataba de distanciarse desplazándose de su posición de hijo al lugar de ese perito de la agencia de seguros que probablemente llegase en esa nochevieja de 1989 mientras todavía su casa ardía diciendo algo así como: “Trabajo para su compañía de seguro. Soy un liquidador.”

## 2. 8. Una escena gozosa y sufriente

Pero sigamos delectando pacientemente el texto. En un vagón de metro cuya calidad fotográfica introduce un acerado contraste con la secuencia anterior por su intensa iluminación que recrea un espacio frío e inhóspito, vemos a un harapiento vagabundo que se encoge mientras profiere una tos fuerte y seca. De pronto, como una enorme y pesada bola, cae al suelo.



Un primer plano de Hera, que viaja frente a él, acusa su interesada mirada. El vagabundo, no sin gran dificultad, consigue volver a incorporarse en el asiento

emitiendo dolientes quejidos, mientras que Hera, frunciendo el ceño y ladeando la cabeza un tanto incómoda, permanece inmóvil hasta que observa cómo alguien se acerca y se sienta junto a él. Se trata de una mujer delgada y elegante que viste un traje rojo de falda y chaqueta.



Bajo la magnetizada mirada de Hera, la mujer sonríe y luego toma la mano del mugriento indigente mientras éste se lo agradece con voz quebrada: “*Gracias, gracias.*” Nos asalta entonces un sentimiento de confuso aturdimiento al ver cómo la mujer contemplando descaradamente a Hera desliza la mano del vagabundo por su entrepierna, hacia su sexo, prorrumpiendo de pronto en una impúdica carcajada.



Pero, ¿qué es lo que está ocurriendo? ¿Qué hay tras estas imágenes tan aparentemente inverosímiles? ¿No son demasiado asépticas, demasiado frías o faltas de emoción? ¿No es acaso toda esta representación demasiado irreal? Frialdad e irrealidad a la que debemos sumar el hecho de que esta extraña escena aparezca envuelta de un palmario halo de desrealización –como si de una pesadilla se tratara– pues nadie en el metro parece observar nada, solamente Hera que la escruta fijamente.

¿Acaso podemos comenzar a sospechar que lo que ahí sucede está siendo representado para ella? ¿Será esta la razón de que toda la secuencia esté presidida por su hipnotizante mirada? Una mirada de estatuto ambiguo que acusa los ambivalentes y contradictorios sentimientos que la atraviesan mostrando cómo lo que está viendo le gusta, pero a la vez le repugna. Una mirada fijada en el goce perverso de una mujer que exhibe su morbosa sexualidad mientras sonríe extasiada. –Sobre esta secuencia y, por ende, sobre su importancia tendremos ocasión de ahondar más adelante ya que, como veremos, la propia Hera se verá repitiendo compulsivamente lo que aquí acaba de ocurrir –es decir, deslizando la mano de un hombre hacia su sexo hasta prorrumpir en una esperpéntica carcajada.

Pero algo más allá de la anécdota narrativa ha quedado inscrito. Se trata de una escena gozosa y sufrida, una escena que se encuentra entre la fascinación y la

aversión, entre el placer y el dolor, y en la que nada parece hacer cuajar el sentido de la cosa: tal es la experiencia a la que el film nos convoca.

## 2. 9. ¿La representación dentro de la representación?

Un plano general nos muestra una lujosa mansión con un enorme jardín en forma de elipse a su entrada. Llega un coche conducido por un chofer y se detiene en la puerta. De un lado vemos salir al vagabundo mientras el chofer abre la puerta a la elegante mujer que acaba de protagonizar la escena del metro. Son Bubba y Mimi a quienes vemos besarse satisfechos y entrar abrazados a la mansión intercambiando amistosas palabras.



Así pues, ¿todo era una representación? Pues eso parece. Y es que a esta estrambótica pareja la veremos representar varias escenas perversas que vendrán a insertarse dentro de la representación filmica noqueándonos una y otra vez.

Pero ¿qué hay tras dichas representaciones? ¿Acaso puro artificio destinado a descubrir *El liquidador* como lugar de engaño? ¿O quizás anide ahí, en la representación dentro de la representación, la turbadora verdad que el film pone en escena en torno a la sexualidad?

## 2. 10. La proyección comenzará inmediatamente

En una pequeña sala de cine en la que únicamente hay tres personas se anuncia por megafonía que la proyección en la sala A va a comenzar inmediatamente. Todas las líneas compositivas de la imagen fugan a un mismo punto desde donde emerge el haz luminoso que dará vida a la película y que localiza el lugar destinado a un inquietante hombre al que vemos sentarse: al fondo y en lo alto.

Hera entra precipitadamente por el pasillo y se dirige decidida a la primera fila mientras una voz informa por megafonía de que el tiempo de duración será de 92 minutos y 43 segundos. Se apagan las luces auxiliares de la sala y tras unos segundos de absoluta oscuridad en los que sólo podemos distinguir al enigmático hombre del fondo, se enciende el haz de luz del proyector bañando suavemente con su azulada luz a las cuatro personas que se encuentran en la sala.



Hera toma un objeto entre sus manos. Comienza entonces una música alegre e infantil, que diríase anuncia una película de dibujos animados. Pero, de improvviso, la narración se corta bruscamente y descubrimos que la alegre música encabalga con la siguiente secuencia.

Esta radical ruptura de la corriente narrativa –que nos impide seguir la acción cuando ésta apenas comenzaba a cobrar interés– irrumpe como una agresión a la mirada y al entendimiento del espectador irrigando la práctica totalidad del film y erigiéndose en una de las claves de su lógica enunciativa.

### **2. 11. El gruñido del osito**

La secuencia comienza con una escena aparentemente cotidiana en la que Seta, la hermana de Hera, contempla unas fotografías sentada mientras Simon, un niño de unos tres años, observa a su osito de peluche cuyos jocosos gruñidos son acompañados por una penetrante canción protagonizada por una aguda voz infantil que tararea alegres sílabas confiriendo a la escena un singular tono festivo.

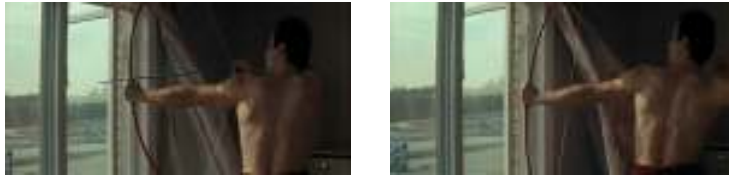
Cuando el niño Simon toma al osito entre sus brazos y se acerca a Seta para contemplar junto a ella las fotografías, tiene lugar una nueva quiebra del orden semiótico, inteligible: el plano sonoro comienza a poblarse de mecanizados sonidos que parecieran proceder del osito de peluche y que remiten a un muy alterado mundo animal: una gallina cacareando, un becerro berreando, un caballo relinchando, un jilguero gorjeando, un gato maullando, un león rugiendo, un toro bramando y un perro roncando.

Desconcertante textura sonora que nos zambulle en el sinsentido.



Tras un plano subjetivo del niño Simon que nos muestra las fotografías a las que Seta atiende pausadamente –y en las que vemos al propio Simon– continúa esa suerte de desgarrón en el orden del discurso que amenaza contra toda posible legibilidad con un

plano de Noah semidesnudo disparando por la ventana de su dormitorio una flecha hacia no sabemos dónde.



Esta particular actividad sobre la que resuena tanto el personaje de Robin Hood, caracterizado por su arco, como el mismísimo Cupido, es un buen ejemplo de la incertidumbre que, como venimos viendo, rige la lógica de la escritura egoyanesca. Lógica de la que asimismo participa la articulación discursiva del film a través de los constantes desplazamientos narrativos y de los consiguientes focos que ora quedan en suspenso ora rebrotan.

## 2. 12. El ritual excrementicio

Un plano detalle nos transporta junto a un hombre ensortijado que fricciona su dedo gordo sobre la palma de su mano para sacar pelotillas de suciedad. Hecha la pelotilla la coge delicadamente con unas pinzas y la coloca cuidadosamente en un pañuelo blanco donde hay otras muchas igualmente ordenadas formando grupos.

El sonido del agua que cae y una voz femenina entonando una tierna canción acompañan esta escatológica ceremonia que pareciera ritualizar la obtención de pequeñas y alargadas pelotillas de suciedad que inmediatamente son constituidas en reliquias al disponerlas meticulosamente sobre un impoluto pañuelo blanco que aproxima esta suerte de ceremonial excrementicio a la ceremonia de la misa – concretamente, a la comunión cristiana.



La cámara sube lentamente recorriendo el lavabo hasta encuadrar un espejo donde vemos reflejado el semblante de un hombre obeso que mira su rostro con absoluto desconocimiento y asombrado toca su rostro en un intento de reconocerse, de establecer contacto consigo mismo.

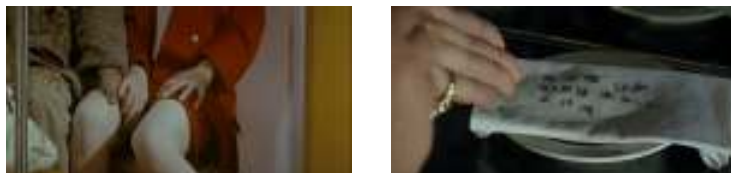


Un plano general muestra el cuarto de baño en el que se encuentra. En él, entrevemos a una mujer cantando bajo la ducha a través de las cortinas translúcidas y sobre el váter unas ropas rojas tiradas. ¿Será el traje que vestía la mujer de la escena del metro?



Asimismo, junto a él –que permanece inclinado, muy próximo al espejo, observándose atentamente– están, en primer término y a la derecha, las harapientas ropas que vestía el vagabundo y que se hallan en oposición con el grueso anillo de oro y el flamante reloj, también de oro, que ahora ostenta.

Se trata, así pues, de Bubba y Mimi arreglándose tras su representación. Y, por cierto, ¿no fue esta mano que entró en contacto con el sexo de ella? Entendemos ahora el sentido de este ritual excrementicio que apunta a erigir en reliquia la suciedad del sexo femenino –suciedad que no hace sino anticipar otras escenas que pronto tendrán lugar.



### 2. 13. ¿Un hogar?

Volvemos al salón de la casa donde encontramos articulada una estructuración triangular configurada por Seta al fondo y Simon y el osito de peluche en primer término, cada uno a un extremo de la mesa. Mientras Simon y Seta miran fotos al unísono el osito de peluche se dirige directamente a cámara emitiendo ese amplio catálogo de sonidos referentes al mundo animal que, como ya tuvimos ocasión de anotar, resquebrajan el tejido discursivo introduciendo un elemento acentuadamente mecánico, diríase inhumano, en un hogar en el que todo parece participar de una enorme artificialidad.



Atendemos sino a cómo frente al caótico e irritable desorden sonoro todo en la puesta en escena está meticulosamente colocado dibujando una evidente rima visual: al triángulo compositivo dibujado por Seta, Simon y el osito hemos de sumar las tres velas cuidadosamente dispuestas sobre la mesa y los tres cuadros que decoran la pared del fondo. Tres figuraciones, pues, del número tres en un espacio que se parece más a un decorado que a un hogar.

Y si de poner en entredicho la índole de este hogar se trata una pregunta resulta obligada: ¿quién es quien? Porque si todo parece apuntar a que Seta es la madre de Simon, vemos aparecer a Noah por el salón y coger al niño Simon en sus brazos jugueteando con él y tumbándole en el sofá para hacerle cosquillas. Así que, si todos viven en la misma casa ¿de quién es hijo Simon? ¿De Seta? ¿O de Hera y Noah?

Interrogante, éste, que hará eco hasta el final del film.



Finalmente Noah y Simon se despiden entre risas y Seta, que permanece en silencio, vuelve a sus fotografías.

## 2. 14. Viéndoles mirar

En la oscuridad de la sala de cine escuchamos a un hombre proferir intensos bufidos mientras una voz femenina le exhorta: *“Dije que lo lamas. ¡Lámelo todo, basura! Así es. Mira lo que tengo para ti. Tu juguete favorito.”* Gritos en off que nos emplazan al radical mundo del *hard-core* pornográfico, concretamente a una escena sadomasoquistas en la que una mujer mancilla a un hombre llamándole “basura” y sometiéndole a que lo “lama todo” mientras él no cesa de emitir terribles gruñidos cual animal enjaulado.

La cámara, lenta e ingrávida, recorre magnetizada la sala atisbando la mirada de quienes allí atienden al espectáculo pornográfico. De pronto, la imagen se ve velada por un denso destello azul en forma elíptica que pareciera provenir de la pantalla cinematográfica bañando toda la sala con su potencia fantasmática.



A medida que el destello se va desvaneciendo vemos paulatinamente emerger la imagen de Hera que mira la pantalla con la cabeza ladeada. Se trata de una mirada entre interesada y perpleja, notablemente similar a aquella con la que contemplaba la escena del metro. Una mirada entrampada en el voyeurismo que en ambos casos acusa un sentimiento oscilante entre la fruición y el asco.



Los ecos de esta mirada voyeur que no pierde detalle de una escena en la que una voz femenina le habla a su “papi” – “¿Se siente bien, papi? ¡Dime que se siente bien papi!” – mientras éste profiere jadeantes gemidos nos trasladan casi de forma inevitable a la inolvidable escena de *Blue Velvet*, en la que Jeffrey observa arrobado cómo Frank Booth contempla los genitales de la cantante Dorothy Vallens respirando con una mascarilla de oxígeno para luego tratar de acometer con embrutecida agitación un “imposible” acto sexual mientras grita: “¡Papaíto entra en casa! ¡Papaíto entra en casa!” Desasosegantes gritos sadomasoquistas que se expanden siniestramente por *Blue Velvet* y *The adjuster* poniendo de manifiesto la perversa comparecencia de ese “papi” o “papaíto” que flanquea ambos universos.

Continuando con la secuencia, la cámara desciende por el cuerpo de Hera para mostrarnos cómo ésta saca una videocámara doméstica del bolso y la prepara para filmar las imágenes de la pantalla. Una mirada así pues, intrusa y electrónica, introduce un nuevo e impenetrable sesgo a las condiciones de inteligibilidad fílmica.



La voz femenina de la pantalla continúa: “Aquí vamos a tu parte favorita” mientras él, entre exabruptos sonidos, prorrumpe en tos y náuseas. Pero nada nos es mostrado. Todo transcurre en un permanente contracampo. Y es que la mirada enunciativa a la vez que pone en escena –exhibe– las miradas de los allí presentes,

impone la inaccesibilidad espectacular a las imágenes que tanto parecen interesarles; una mirada, en suma, que exhibe y a la vez prohíbe.

Tal es lo que aquí está en juego: mostrar las miradas de quienes miran, verles mirar.

## 2. 15. Una urbanización desierta

En un desértico y terroso descampado fuera de la ciudad y sin conexión con otros espacios en el que hay una valla publicitaria perdida en el medio de la nada, vemos aparecer, desprendido de toda causalidad narrativa, un coche rojo. La ilustración de la valla –en la que leemos “The Squire”– pareciera anunciar la futura construcción de una bonita casa junto a una verde pradera.

El coche se detiene y de él baja pausadamente Bubba, aquel extraño personaje que tras hacer de vagabundo se entregó a un escatológico ritual que giraba en torno a la suciedad del sexo femenino. Le vemos avanzar visiblemente trastornado por esa gran nada que le rodea como atraído o imantada por algún lugar fuera de campo en el que tiene clavada su mirada.



Tras él van quedando otras vallas publicitarias con diferentes modelos de viviendas, hasta que de pronto, por la izquierda del cuadro, en la dirección marcada por su cadencioso caminar, aparecen tres casas.

Pero ¿por qué habrá detenido Bubba su coche a unos metros del lugar hacia el que se dirigía? Pues para atravesar, sentir y respirar ese vacío. Un vacío que las vallas publicitarias se encargan de subrayar al nombrar lo que ahí debería estar y que sin embargo no está: sólo una urbanización desierta habitada por imágenes de casas –casa que, como resulta evidente, no están siendo construidas.

Así que, tras avanzar por ese vacío, matérico y deshumanizado espacio que remite a la violencia de una tierra casi lunar hallamos tres casas. Pero ¿por qué finalizó ahí, en el número tres, el proyecto urbanístico que se desprende de las numerosas vallas publicitarias? Y ¿por qué las dos casas de los extremos tienen frente a ellas una valla publicitaria? ¿Quizá sólo la casa del medio esté habitada?

## 2. 16. Creando y destruyendo imágenes

Suena música tradicional armenia de Tatul Altunian. Unas manos femeninas queman con un mechero las imágenes fotográficas que Seta y Simon observaban secuencias atrás. La cámara realiza una panorámica ascendente y aparece Simon con el osito de peluche entre sus brazos, pensativo y capturado por el fuego, viendo cómo las llamas transforman las imágenes en ceniza.



Un plano general nos muestra a Seta sentada en el sofá haciendo desaparecer las imágenes del pasado. Un pasado que, recordémoslo, también es el de Simon, tal y como vimos en aquella fotografía de él que ahora reproducimos de nuevo, y que, en la secuencia que nos ocupa, está a punto de arder.



¿Por qué Seta, quizá la madre de este niño, se dedica a destruir su imaginario prendiendo fuego a aquellas huellas del pasado en las que algo, de momento impenetrable, quedó escrito? ¿De qué trata de deshacerse?

El niño se levanta y se asoma por la ventana. Desde allí ve cómo Bubba se acerca hipnotizado hacia la casa y, tomando entre sus manos una de las flechas de Noah, se detiene, atónito y arrobado, como si acabase de hallar algo que llevara tiempo buscando. Un plano subjetivo nos ofrece entonces el objeto de su fascinación: la casa de Noah, Hera, Seta y Simon.



Bubba deja caer la flecha y con una cámara polaroid que lleva colgada del cuello toma una fotografía mientras que Simon le observa pegado al cristal de la ventana.



Y, finalmente, sonrío satisfecho hasta que un hálito de nostalgia se dibuja en su rostro.



Una inescrutable latencia impregna estas imágenes. ¿Por qué le produce a Bubba tal placer tomar una fotografía de esa casa? ¿Acaso no pasa por su rostro un intenso deseo?

Una y otra vez, ¿qué es lo que aquí está ocurriendo?

## 2. 17. Usted está en un estado de shock

Una casa arrasada por el fuego protagoniza el plano que sigue. Junto a los arrumbados desechos desprendidos durante el incendio entrevemos a través de sus ventanas y oquedades las calcinadas vigas del piso superior así como el interior del garaje que ha quedado reducido a cenizas.

Pero, a pesar de todo, o más concretamente a pesar del fuego, una rima plástica se inscribe entre esta casa devastada por las llamas y aquéllas otras que, como acabamos de ver, se erigen en el más insólito y desolador de los paisajes: la contaminación visual de sus configuraciones acentuada por una misma angulación de cámara, el paralelismo de sus ventanas y techumbres, pero, fundamentalmente, el desaliento que las circunda, hace que estas imágenes resuenen –y habrá de hacerlo todavía con mucha más intensidad.



Pues bien, ahí está Noah hablando con un técnico hasta que al ver aparecer a Arianne, la víctima del incendio, se precipita hacia ella comentándole que debió de ser un fallo eléctrico e interesándose por si la habitación donde se aloja es cómoda: “¿Durmió bien? ¿Estuvo bien la habitación? Bueno, yo usualmente lo recomiendo. Es muy importante que usted se quede en un lugar que le sea cómodo.” Pero Arianne no le escucha, no puede, sólo avanza. Está fuera de sí, trastornada, poderosamente imantada por el que fue su hogar –como, por otra parte, lo estuvo Bubba ante aquellas solitarias casas.



Hasta que Noah, grave y concentrado, le dice: “*Quizá no se dé cuenta, pero usted está en un estado de shock.*” Y, entonces sí, ella repara en su presencia.



Pues sí, resulta evidente que Arianne, aunque quizá no se dé cuenta, está en estado de shock. Pero ¿y el resto de los personajes? ¿No parece estar también ellos en estado de shock? Observemos sus rostros por segunda vez.



## 2. 18. Lo pornográfico: una imagen dominante

Brutales gritos de mujer irrumpen de pronto. Estamos de nuevo emplazados en la asfixiante sala cinematográfica donde bestiales gemidos se propagan como una incoercible hemorragia de sexo, agresión y dolor. Pero no se trata ya de aquellos masculinos bufidos que otrora escucháramos, sino de desgarradores y placenteros alaridos de mujer, una mujer que grita: “*Para, para, por favor.*”

La violencia de las imágenes se inscribe en el rostro de Hera, haciéndola, por momentos, apartar la mirada. Y, entre esos incontenibles jadeos, la cámara desciende por su cuerpo hacia la video-cámara que apoyada en su regazo filma la película pornográfica. ¿Por qué o para quién grabará ese material?



¿Para repetir su visionado? ¿O quizá para que otra persona pueda verlo? Sea como fuere, el hecho de que la cámara filme cómo otra cámara filma las imágenes pornográficas otorga, si cabe, mayor densidad a su sistemática inaccesibilidad.

Del rostro de Hera, la cámara continúa su sinuoso y furtivo movimiento hacia la derecha, mostrando lo que allí ocurre, exhibiendo impudicamente la emergencia de sus miradas perversas. Vemos a una mujer que parece sonreír tímidamente, un hombre convertido en una mancha borrosa por efecto de un rápido barrido y otra mujer que, si bien al principio mantiene los ojos bien abiertos, luego se mira indolentemente las uñas.

Y así, unos y otros acusan la crudeza y radicalidad del espectáculo *hard-core* pero lo hacen de un modo extraño, de un modo que dificulta enormemente nuestro entendimiento –una vez más impera la incertidumbre.



Finalmente, la mirada enunciativa se detiene a los pies de quien parece officiar la escena.

Comparece la imagen dominante, y ante ella la cámara se detiene.



Un plano contrapicado nos muestra al mismo hombre que habíamos visto anteriormente en lo alto de la sala iluminado por el chorro de luz que da vida a las pornográficas imágenes.

Todo parece estar bajo su control y vigilancia, ¿cómo un cineasta ante su obra? La oblicuidad y marcada direccionalidad de las líneas que dibujan el haz coincide con el eje de su –¿omnipotente?– mirada. Asimismo, su vigorosa imagen, lejos de estar en penumbra, figura bañada por la electrónica luz que refleja la pantalla del ordenador.

Así materializa el film la implacablemente superioridad ostentada por este hombre que, hierático y en lo alto, infunda respeto y temor –incluso la cámara, y nosotros con ella, se postra a sus pies –a los pies de quien, atravesado por el haz del proyector, en íntima y viscosa conexión con él, sabe, como ningún otro, de lo real que en la pantalla acontece.

Y, por cierto, que es ahora cuando los aquejados gemidos femeninos cobran mayor intensidad, cuando mayores son las agresiones que la infligen. Dolorosos llantos que nos golpean y nos quiebran, que nos hacen entrar, también a nosotros, espectadores, en estado de shock.

## 2. 19. Lo radical fotográfico

La crudeza a la que acabamos de asistir en el plano sonoro continúa propagándose sólo que ahora lo hace en el plano visual: pues así son las asperezas de lo real, tan crudas como inasimilables.

Asperezas que comienzan con un plano detalle que nos muestra una lámpara a la que tan sólo le queda una bombilla y sobre la cual caen fuertes goteras.



Todo ha quedado devastado, aniquilado, por el fuego: sólo la áspera, matérica y desnuda estructura: sólo ruina y escombros. Nada más que podamos identificar. Y ahí, en un plano general contrapicado que apunta hacia el piso de arriba, están Noah y Arianne, observando el entorno, totalmente contaminados, confundidos, engullidos por él.

Noah le tiende la mano para ayudarla a subir mientras le dice que lo que tiene que hacer es una lista de todo lo que había en la casa antes del incendio, poniendo al lado de cada objeto su valor aproximado. Es decir, una lista de todo lo que allí ya no está; una lista en la que deberá revivir el pasado, ahora deshecho, destrozado. *“Ayudaría mucho que dibujase un plano. Hace las cosas más claras. A menos que tenga fotografías.”* –le explica Noah. Y es que es precisamente eso, las fotografías, lo que a Noah más le interesa, ya veremos porqué –fotografías que, como pudimos observar, también a Bubba parecen interesarle.

Pero Arianne no responde. Simplemente permanece ahí, imbuida en el arrasado espacio, hasta que un plano cenital nos muestra la luz del cielo nublado atravesando la desnuda estructura del techo. La cámara desciende en una panorámica que se detiene frente a ellos en leve contrapicado.

Ella sigue avanzando. Su figura alta, estrecha y cubierta con una negra gabardina, su andar triste y sonámbulo, su ser absolutamente abatido y destrozado, todo se confunde con las vigas derruidas, con los restos putrefactos del que fue su hogar. Está absorbida, trabada, por las ásperas texturas que la rodean: pertenece a él, forma parte de ese radical fotográfico.



¿Y él? Lo estamos viendo: él también. ¿Acaso no introduce el rectángulo de la pared desnuda que ocupa el centro de la imagen una evidente rima plástica con su gabardina, también beige? Pues sí, él está tan sumido y confundido en esa casa como ella.

## 2. 20. Una alianza entre los escombros

De pronto irrumpe un plano detalle de una cenagosa montaña de escombros. Ella se aproxima y rescata de entre los desechos arrumbados un cofre del que saca una alianza. Con manos trémulas se la pone en el dedo anular izquierdo. Profiere un hondo suspiro y, en ese momento, mira a Noah.



“Le llevaré de regreso al hotel” –dice Noah consternado por la visión del único objeto que ha quedado sorprendentemente intacto teniendo en cuenta la magnitud del fuego: una alianza. Y ¿no localiza esta alianza una suerte de encuentro sexual aniquilador? Un encuentro que sólo ha dejado tras de sí cenizas. Volveremos sobre ello.



Llamemos, de momento, la atención sobre los planos que cierran la secuencia. Noah ocupa la mitad izquierda del encuadre, así como ella, en el plano que precede a éste, ocupaba exactamente el mismo espacio visual sólo que a la derecha del mismo. Cierta simetría ha quedado inscrita en este plano contraplano; una simetría que ambos comparten, pues las dos imágenes en las que figuran están partidas por su justa mitad: a ella le acompaña una pared lisa de cemento que pareciera hablar de una áspera ausencia, de una desoladora soledad; a él, una pared rota y agrietada.

Pero dicha simetría no implica que ambos estén mirando desde el mismo lugar: ella en este momento le mira a él, sí, pero su mirada está fijada en la casa, en la alianza,

en la desgarradora pérdida que la acompaña. Él, en cambio, la mira a ella, es decir, trata de atisbar lo que a ella le ocurre: mira su ser quebrado tras el incendio. Mirada, gesto, que volverá a comparecer pues focaliza su forma de aproximarse a lo real: su goce.

## 2. 21. Son censores

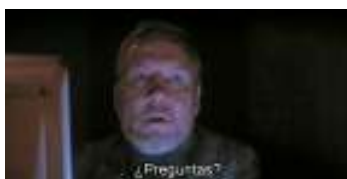
Tras estos dos planos que nombran la amarga hendidura de Noah y Arianne, vemos a Hera en la sala de proyección apagando su video-cámara y guardándola con mucha discreción al son de suplicantes gritos femeninos que rezan: *“No, no por favor, para.”*

La sesión ha terminado, todo está oscuro. Al instante se encienden las luces auxiliares y escuchamos a una voz masculina decir: *“Bien, parecemos estar de acuerdo.”*



Un primer plano nos muestra al temido hombre de las alturas, aquel que estaba íntimamente atravesado por el haz de luz que daba vida a las imágenes pornográficas. La tensión visual que le acompañaba se hace ahora presente a través del reflejo azul y metálico de la pantalla del ordenador que ilumina su hinchado rostro y la densa negrura que queda tras él.

Comienza a leer: *“25 A, 13 B, 2 C1, 43 E, 39 F, ninguna G, sorprendente, y 3H.”* Luego se gira, mira al auditorio, y les pregunta si tienen alguna cuestión a lo que todos responden que no.

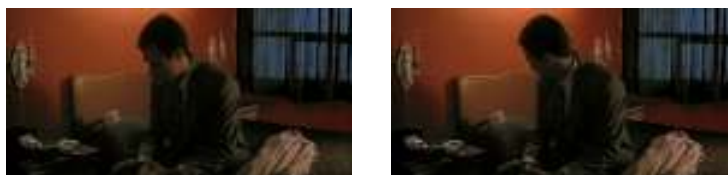


El enigma ha sido resuelto: son censores. Y aquellos desgarradores gritos de sexo y dolor que nos azotaban han quedado reducidos a unos cuantos números y letras. Comprendemos ahora algo de lo que allí acontecía: valoraban, medían, el grado de dureza de las imágenes. Sí, pero ¿por qué Hera, quien recordemos que en determinados momentos tuvo que apartar la mirada, graba clandestinamente las imágenes que ha de valorar?

El director de escena informa de que la próxima proyección va a comenzar. Y allí, aislados unos de otros –aislamiento y marginalidad que se extiende por todo el universo– se preparan para continuar observando el brutal acto sexual. Un acto sexual siempre en contracampo.

## 2. 22. Noé, el único hombre bueno

En una habitación que recrea una atmósfera sumamente artificial al más puro estilo kitsch vemos a Noah pensativo sentado sobre una cama. Una tenue fuente de luz ilumina la anaranjada pared quedando su rostro sombrío, en penumbra. Por la ventana entra un reflejo curiosamente azulado a través de unos finos visillos. Toda la imagen queda empastada por colores pasteles que, digámoslo así, empalagan.



Interroguémonos, pues, sobre por qué la configuración plástica del film reproduce de forma tan insistente atmósferas irreales, o bien mediante elementos propios de un decorado o bien incorporando acerados contrastes de colores y texturas que generan un radical extrañamiento hacia el universo representado. Recordemos algunos de sus ejemplos:



Si bien es cierto que parece ser la constatación de que estamos ante una representación, consideramos que todo este artificio, lejos de querer delatar el carácter ficticio de la misma, lo que hace es poner en escena una y otra vez el núcleo de escozor que gira en torno a su imposible habitabilidad. Esta es la desazonadora experiencia a la que estamos convocados: sumergirnos en un mundo insólito, un mundo de inquietante extrañeza, donde nadie encuentra su lugar. Pero continuemos atendiendo al despliegue de este universo de incertidumbre.

Noah permanece ahí, inmóvil. Mira una tarjeta que hay sobre la almohada con un corazón dibujado y la coge. Todo apunta a que está en un hotel cuyas tarjetas dan la bienvenida a sus clientes. Unas tarjetas que, acordes con ese tono kitsch que antes

señalábamos, introducen un corazón y, con él, una interrogación de la que más tarde nos ocuparemos.

Por la puerta de la habitación aparece una negra figura silueteada por efecto de la intensa y anaranjada luz que entra por el pasillo: es Arianne. El dispositivo metafórico que la introduce y que la acompañará a lo largo de todo el texto establece una relación de semejanza entre ella y una suerte de fantasma.



Pues bien, esta es la habitación en la que, tal y como le dijo Noah, es muy importante que se sienta cómoda –“*Es muy importante que usted se quede en un lugar que le sea cómodo.*” Es decir, en un lugar donde poder descansar y dormir tranquilamente, algo que, como pudimos observar, a Noah no le resulta sencillo pues ahí estaba él al comienzo del film iluminando su mano con una linterna y dando vueltas de un lado a otro de la habitación a altas horas de la madrugada.

Observemos, tras este pequeño inciso, la topografía de esta habitación –que tan importante es que sea acogedora– porque se descubre ciertamente inverosímil. Rompiendo la coherencia espacial encontramos a la derecha de Arianne otra cama con su tarjeta de bienvenida y otro foco de luz que ilumina una pared rosácea. De modo que la difícil conexión entre el espacio en el que se encuentra Noah y el espacio en el que se encuentra Arianne va a bañar la conversación que a continuación tendrá lugar de un inquietante halo desorientador.

Él la mira sonriendo: “*Tienes buen aspecto*” –le dice. Y, tras unos segundos, le pregunta en tono suave y amable “*¿Sale a comer con frecuencia?*”, a lo que Arianne, un poco aturdida, le pregunta “*¿Por qué?*”



Detengámonos siquiera brevemente en los comentarios de Noah: ¿estará seduciéndola?, y por eso le cometa el buen aspecto que tiene y le pregunta si sale a comer con frecuencia ¿O querrá acaso consolarla? Una cosa, de momento, podemos subrayar y es la amabilidad con la que Noah se dirige a Arianne. Pues, como tendremos

ocasión de ver, Noah es un hombre sumamente amable que se preocupa por sus clientes dándoles todo el consuelo que puede.

Pensemos que, no por casualidad, Noah es Noé, es decir, “consuelo” en hebreo. ¿Y no fue Noé, tal y como narra la Biblia<sup>322</sup>, el único hombre justo de toda su generación? Un hombre que nació para salvar a la humanidad entera de la impureza y la maldad, llevándose en su arca a toda su familia y de todo ser viviente un macho y una hembra, para que, tras el diluvio decretado por Dios, pudieran procrear y multiplicarse de nuevo sobre la tierra, ya seca.

Pues al igual que el héroe bíblico, de quien dijo su padre Lamec cuando le puso el nombre de Noé “Este nos consolará de nuestros quebrantos y del trabajo de nuestras manos por la tierra que maldijo Yahvé”<sup>323</sup>, Noah quiere consolar a todos aquellos que sufren no sólo consiguiendo una buena póliza sino también entregándoles su cariño y comprensión, entregándoles, en última instancia, su amor. Y es que, digámoslo sin ambages: lo que Noah quiere es amarles, amarles del todo.



Amar a todos aquellos que se encuentran en estado de shock. Un estado que, recordémoslo, ya vimos cómo Noah contemplaba conmovido.



Por eso, trata ahora de aproximarse más y más a ella: a su ser trastornado. Tal es el sentido de la conversación a la que asistimos: consolar a Arianne siendo amable, o sea, amándola, para poder así llegar a su ser sufriente y noqueado –llegar a tocarlo, llegar, incluso, a penetrarlo.



<sup>322</sup> *Sagrada Biblia*, versión directa de de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970, pp. 33-35.

<sup>323</sup> *Sagrada Biblia*, op. cit., p. 33.

“Hay mucho que debo saber antes de poder presentar su solicitud. Lo que tenía, su estilo de vida.” –le explica Noah. Y justamente ahí se instala su goce: en saber todo lo que ella tenía, es decir, en saber –y así saborear– la dimensión de su sufrimiento, de su pérdida.

Arianne aparta la mirada hacia otro lugar y se abraza abatida, momento en el que Noah le dice “Pero está cansada, podemos comenzar mañana, ¿de acuerdo?”, y se levanta para irse.



Pero ya entonces han comenzado a hacer efecto sus palabras, y un penetrante intercambio de miradas cargadas de deseo tiene lugar.

## 2. 23. El exterior del hotel

Un plano general picado del exterior del hotel donde se aloja Arianne muestra un amplio aparcamiento rodeado por dos pisos de habitaciones. Lo primero que llama la atención es el colorido de la fachada del hotel que presenta una dominante rojo a través de la franja superior del edificio y de la barandilla.



Esta predominancia del rojo, es decir, del color del fuego, que habrá de extenderse asimismo por el interior de todas las habitaciones, bien podría invitarnos a examinar posibles quiasmas suscitados por el mismo. Así, por ejemplo, otro de los momentos en los que el rojo se erigió en protagonista de la escena fue en la presentación de Mimi.



Y, por cierto, que si retrocedemos instantes antes de que la pareja llegara a su lujosa mansión, veremos cómo cierto paralelismo se inscribe entre el plano general del hotel y el plano, también general, de la mansión, pues ambos dibujan una amplia elipse

–en el caso del aparcamiento por la óptica angular utilizada y en el caso de la mansión por el jardín vallado.

Lejana resonancia que no puede sino recordarnos a la que ya escribió el film entre la casa de Noah y su familia y la casa de Arianne tras el incendio.



¿Qué tendrán en común, más allá de los nombrados desplazamientos formales, el hotel donde se instalan las víctimas –al menos hasta que recuperen el dinero de su póliza– y el hogar de Bubba y Mimi? ¿Y la casa de Arianne, pasto de las llamas, con esa vivienda perdida en el medio de una tierra desértica?

## 2. 24. Louise y el enigma de la tarjeta de oración

Noah se acerca por el corredor del hotel hasta detenerse frente a un carrito de limpieza para observar las tarjetas de bienvenida con un corazón dibujado que ya en la habitación de Arianne llamaron su atención.



Reparemos unos instantes en la importancia de este espacio, el hotel, y más concretamente en el carrito de limpieza que ocupa el primer término del plano, porque como el propio Egoyan ha contado en alguna entrevista, él mismo estuvo trabajando en un hotel durante cinco años. Escuchemos cómo compara aquella experiencia con la de ser cineasta: “Ambas profesiones tienen que ver con la creación de ilusiones. En una el territorio de la ilusión es una habitación, en la otra es una pantalla. La gente entra y sale de las habitaciones. Los actores entran y salen de las pantallas.”<sup>324</sup> Se trata, entonces, tanto en los hoteles como en el cine, de territorios de ilusión de los que se entra y se sale: de las habitaciones entran y salen los clientes y, tras ellos, el servicio de limpieza con sus carritos; de las pantallas entran y salen los actores y, con ellos, nosotros, espectadores.

Las palabras de Egoyan nos transportan inevitablemente a sus dos filmes anteriores, *Family Viewing* y *Speaking Parts*, donde, al igual que en *The adjuster*, parte

<sup>324</sup> Citado en Weinrichter, A.: *Emociones formales*, op. cit., p. 56.

de sus historias transcurren en el interior de las habitaciones de un hotel. Veamos someramente cuales son las “ilusiones” que fluyen por sus habitaciones.

En *Family Viewing*, Van, el protagonista, con el propósito de salvar a su abuela materna que se consume en un decadente hospital en el que su padre la ha recluido, comienza a trabajar en el servicio de limpieza de un hotel para esconderla en una de sus habitaciones y así poder liberarla del dominio paterno. En *Speaking Parts*, por su parte, Lisa, que trabaja en el servicio de limpieza de un hotel, se enamora de Lance, un compañero de trabajo que en realidad quiere ser actor.

Finalmente, en lo que a *The adjuster* respecta, iremos viendo poco a poco a lo largo de nuestro trayecto qué es lo que acontece en esos “territorios de la ilusiones” que para Egoyan son las habitaciones de los hoteles.

Y para ello hemos de retomar el análisis del film. Noah se había detenido frente al carrito para observar las tarjetas del hotel cuando, por la derecha del encuadre, aparece Louise, la chica de la limpieza, quien, tras saludarle muy sonriente, permanece mirándole cándidamente.

Noah, sin dejar de prestar atención al contenido de las tarjetas, se inclina hacia delante y le explica con cierta confidencialidad que Arianne, una nueva clienta, acaba de tomar el cuarto noventa y dos y que está muy cansada. “¿Incendio?” –pregunta Louise. “Sí. Bastante grande” contesta mirando una y otra vez las tarjetas del corazón hasta que por fin pregunta un tanto preocupado: “¿Son nuevas?”



Louise, sorprendida, le dice “¿Las tarjetas de oración? No, siempre las hemos tenido. Son bonitas ¿no?”, y, en ese momento, el rostro de Noah se tiñe de asombro e turbación. Pero si es ese el hotel en el que Noah aloja a sus clientes y si las tarjetas siempre han estado ahí ¿cómo es posible que Noah no las haya visto antes? Y ¿cuál será el contenido de esas tarjetas de oración que tan poderosamente llaman su atención?

Porque, ahora lo sabemos, eso es lo que Noah lee insistentemente: una oración. Es más, una oración que le deja trastocado. Y es que, después de haberla leído una vez más suspira profundamente y sin poder mediar palabra se va visiblemente afectado, aunque no sin antes dibujar una tensa sonrisa.



Por último, instantes antes de desaparecer totalmente de cuadro, Noah alarga el brazo y con sus dedos hace cosquillas en el hombro Louise. Entonces, ella le mira arrobada y feliz, cual chiquilla enamorada. Anotemos que si llamamos la atención sobre tan inocente acto –las cosquillas en el hombro de Louise y la sonrisa de ésta– es porque más adelante alcanzará su lugar en una cadena de pequeños pero importantes sucesos.

## 2. 25. Tim, el hombre de las lámparas

Noah se aleja sumido aún en la arrebatadora lectura de la tarjeta de oración hasta que al fin se la guarda en el bolsillo de la gabardina.



Gira la esquina y, de pronto, del colorista y soleado exterior del hotel pasamos a un oscuro pasillo por el que su recortada silueta avanza hasta detenerse frente a una ventana a la que llama. Este cambio de atmósfera al que asistimos y que subraya intensamente el paso del exterior del hotel al interior de sus habitaciones anuncia la entrada en escena de otro de sus clientes: Tim, el hombre de las lámparas.



“¡Noah! *Qué sorpresa*” –exclama éste levantándose lentamente de la cama. Su habitación es de un tono cálido y anaranjado que se ve potenciado por la amarillenta luz que emiten tanto las dos lámparas situadas a los extremos de la cama como el alargado tubo situado en la parte superior de la misma. A la derecha del encuadre, vemos otras dos lámparas que permanecen apagadas y, junto a ellas, tres figuras idénticas de perritos dispuestos en fila. Y, por último, ahí, sobre la cama, acompañando a Tim en su descanso, hay otra tarjeta de oración.

Noah, justificando su presencia, exclama: “*Pasaba por aquí y pensé...*”, a lo que Tim inmediatamente le invita a pasar. Entonces Noah, quizá dudando de ello, solicita

otra confirmación, “¿Estás seguro?”, que Tim satisface en seguida con un expresivo “Por supuesto.”

Así que Noah, entre preocupado y pensativo, se dirige a la puerta de la habitación mientras que en el interior de la misma Tim se dispone a abrirla. Ya dentro, somos emplazados en un espacio rutilante y desestabilizador, diríase caótico, cuyos elementos se expanden por todo el encuadre, inundándolo. Pero esta tan cargada y aparentemente desordenada configuración escénica comenzará a alcanzar cierto orden formal tan pronto empecemos a recorrer las líneas directrices pautadas por las pantallas de las siete lámparas centrales, ya que, en su rastreo, accederemos a una planificación organizada por un triángulo en el centro del plano que, compensado por otras lámparas a los extremos, revela un inquietante equilibrio. Un equilibrio, podríamos decir, enloquecido no sólo por la cadencia plástica de sus formas sino también por su lógica interna, pues únicamente las lámparas con las que se configura el triángulo central y dos de ellas que, a los extremos del encuadre, le compensan, están encendidas.

Una ígnea y enloquecida composición triangular, pues, a través de la cual la enunciación nos habla de la locura de un hombre, Tim, que en la habitación del hotel donde descansa tiene encendidas selectivamente algunas de sus numerosas lámparas. Y, en este sentido, obsérvese que es de día, hecho que otorga, si cabe, más densidad al ambiente que Tim recrea en el interior de su dormitorio, pues ha tenido que correr las opacas cortinas para que toda la iluminación provenga de las artificiales bombillas de sus lámparas –sólo la ventana por la que se asomó Noah al principio de la secuencia tenía la cortina corrida, lo cual se deba probablemente a que, como vimos, daba a un oscuro pasillo.



En la base de esta fascinante composición visual encontramos cinco brillantes figuras de perritos que, en raccord con el plano anterior –donde pudimos ver la continuidad de la misma fila–, dibujan una línea ascendente que apunta a la lámpara del gallo, en el extremo derecho del encuadre. Atendiendo a estas figuras de porcelana bien podríamos sugerir algún entrecruzamiento con aquella secuencia en la que Seta y Simon observaban sus fotografías momentos antes de que ella las quemara –y por cierto, ¿no

parece que la habitación de Tim recreara una enorme llama de fuego? ¿No estamos ante amenazantes lámparas igníferas? ¿Acaso es que todo va a arder?



Quizás. Pero sigamos con esa fila de perros cuidadosamente ordenados y el llamativo gallo pues participan de algo que se resiste insistentemente en el film y que en la secuencia que ahora recordamos fue introducido por el osito de peluche al proferir, entre otros sonidos, ladridos y cacareos creando una textura sonora que otorgaba a la escena una intrincada dimensión de opacidad.

Mientras que allí un alterado y mecánico mundo animal lo envolvía todo recreando en una deshumanizada atmósfera, pronto comenzaremos a ver cómo aquí la locura de las incandescentes pantallas de las lámparas y de las dispuestas figuritas se despliega a lo largo de toda la secuencia dando testimonio de la experiencia trastornada no sólo de Tim sino también y fundamentalmente de Noah.

Según entra Noah, lo primero que hace es preguntar por una mujer: “¿Dónde está Lorraine?” y Tim, apesadumbrado, contesta que salió. Esta mujer, Lorraine, previsiblemente la mujer de Tim, no tardará en adquirir importancia, jugando un papel determinante en la relación entre ambos.

Noah observa las lámparas y le pregunta si funcionan, a lo que Tim lamenta “Bueno, algunas tienen dañada la pantalla con agua, pero...” mientras se sienta exangüe en una silla oculta tras las lámparas. Pensamos, en principio, que el hecho de que algunas pantallas estén dañadas no afecta a la incongruencia de la que hablábamos cuando nos referíamos a su estar encendidas o apagadas, es decir, que no le resta intensidad alguna sino que, si cabe, le suma, pues ¿por qué estarán sólo dañadas algunas de las que se encuentran fuera del triángulo de fuego?

## **2. 26. Un consuelo perverso**

Noah se acerca con la cabeza inclinada al desmoronado Tim interesándose por lo que le pasa para así poder consolarle y éste le explica que no logra ver el final de esto. Tras proferir un hondo suspiro, Noah dice entenderle y Tim le pregunta por qué está tardando tanto su solicitud. Noah le explica que es más complicado cuando uno vive en

su negocio ya que hay que separar el inventario de las pertenencias. Entonces Tim, acusando su desesperada espera, implora que ya le dio la lista hace tiempo.



Y en este momento, cuando Tim descubre su ser quebrado, Noah revela lo que le mueve, o más exactamente lo que le conmueve: *“No soy yo, Tim. Yo espero igual que tú. Cuando antes se resuelva, más felices estaremos. No tardará mucho más, créeme.”*

Estamos ante uno de los puntos de ignición del film. Aquí, en este discurso tan loco como pregnante, cristaliza plenamente el goce de Noah –goce que hace honor a su nombre: recordemos, “consuelo” en hebreo. Un goce del que, si bien algo hemos podido señalar y a pesar de que todavía es pronto pues ira cristalizando a lo largo del camino marcado por el film, se instala en lo que Noah acaba de decir: “mi desgracia es la tuya”, por eso, “también mi felicidad depende de la tuya, Tim.”

Si observamos atentamente la puesta en escena que acompaña estas palabras veremos cómo Noah ha pasado a formar parte del ignífero triángulo encontrando, ahora sí, su lugar dentro de la habitación, pues, como dijimos, esas lámparas no inscribían sólo la experiencia de Tim sino también la de Noah, quien ha entrado en su mismo registro visual –véase, en este sentido, la rima entre el amarillo que invade el triángulo y su gabardina. Noah ha sido engullido por las lámparas, forma parte de ellas: de lo que en ellas anida.

Pero pesemos ahora en el perverso consuelo que Noah le brinda: *“Yo espero igual que tú. Cuando antes se resuelva, más felices estaremos.”* Y por eso, porque Noah comparte su desgracia, Tim se ve completamente atrapado ahí, en su discurso, en su consuelo.

Esta es la perversión que late en las palabras que acabamos de escuchar. Unas palabras con las que Noah consuela a sus clientes a la vez que se inyecta sus desgracias: dosis de desgracias ajenas hechas suyas que, cual tela de araña, apresan a todos aquellos seres heridos y en falta que tras haber perdido su casa y sus pertenencias necesitan consuelo.

Por eso Tim, entre trastornado y conmovido, no puede más que agradecerle, en nombre de él y de Lorraine, todo lo que por ellos ha hecho: *“Te debemos tanto. Has sido muy cariñoso.”*



Entonces Noah se inclina gravemente hacia él para decirle: *“Escucha. Yo trato con personas, ¿de acuerdo? Estás en shock. Es normal.”* Y Tim, visiblemente confundido, rompe a llorar. Pero ¿por qué vierte ahora Noah estas palabras sobre el quebrado Tim? Unas palabras con las que, tras recordarle –quizá recordándose a sí mismo– que él trata con personas, nombra el estado de shock en el que Tim se encuentra.

Un estado de shock sobre el que alguna luz podremos arrojar si continuamos indagando en lo que aquí ocurre. Atendamos para ello a la articulación narrativa de la conversación a la que acabamos de asistir pues está gestionada por un plano contraplano semisubjetivos que acogen la misma configuración visual –tanto en sus posiciones como en la textura del fondo– que el momento en el que, en la derruida casa de Arianne, tras haberle informado Noah de su estado de shock, ambos cruzaban penetrantes miradas –sólo que las posiciones se invierten: allí Noah ocupaba la izquierda del encuadre, aquí la derecha.



Y bien, ¿qué escriben estos paralelismos más allá de la evidente coincidencia en la tonalidad emocional de ambas secuencias? Pues a través de ellos la enunciación se implica trazando múltiples versiones en virtud de las cuales los personajes participan de un incesante juego de desplazamientos destinado a nombrar una y otra vez su drama: un drama que, lo iremos viendo, gravita en torno a la imposibilidad misma de encontrar un lugar en el mundo –y, por ende, de ser.

Pero todavía falta un elemento de gran importancia, un elemento que retorna una y otra vez desplazándose con extrema viscosidad por el tejido textual: las manos. Como ya aludimos en su momento, un plano detalle de la mano de Arianne extendiéndose ante

la alianza que rescataba de entre los escombros otorgaba toda su densidad al posterior cruce de miradas.



Tan solo un fugaz rastreo por las diferentes comparencias de las manos que hasta ahora han figurado en el curso del análisis nos permitirá localizar la insistente y opaca densidad que late alrededor de ellas:



## 2. 27. La locura del padre

Una densidad que, retornando al punto donde nos quedamos, se vuelve a hacer presente en el acto que sigue: Noah, irguiéndose lentamente, mira entristecido a Tim y le dice que debe irse. En ese momento, Tim, impelido por una suerte de extraña e irrefrenable atracción, toma la mano de Noah y la besa.



Tras este acto, una inextricable turbación se apodera de Noah: ¿asombro, pena, desconcierto, rechazo, compasión, aversión? Guardémonos de rechazar ninguno de estos sentimientos –quizás aparentemente contradictorios– porque todos ellos pasan por sus proteicos registros y atendamos cuidadosamente al gesto de clausura –es decir, al gesto con el que decide retirarse– porque en él emerge algo que ya vimos anteriormente: su ceja derecha se levanta mientras la izquierda se agacha. ¿No fue esto exactamente lo que le ocurrió a su rostro cuando miró a Arianne, después de que ella encontrara la alianza?



Pues así contempla Noah la amargura de Arianne cuando temblorosa se pone la alianza y la locura Tim cuando se ve arrastrado a besar su mano. Un beso que, sin duda, parece incomodarle y tras el cual se despide: “*Saluda a Lorraine.*”

Pero antes de cerrar esta secuencia hemos de detenernos en cuáles son sus efectos sobre el pobre Tim, quien permanece observando con aterrorizada tristeza y confusión la mano de Noah. Su titubeante semblante muestra a un hombre que, hundido en la extrañeza del impenetrable acto que acaba de acometer, está preso de estupor.

Nos hallamos en el núcleo de su angustia. Una angustia que emana del ignífero goce de Noah y que, en su mismo centro, localiza un beso a su mano.



Noah se retira. ¿Y Tim? Él probablemente también quisiera escapar pero no puede –sólo gira la cabeza.

Hasta aquí, la locura de Tim o, podríamos decir también, la locura del padre. Y es que estamos ante una evidente representación de la figura paterna, no sólo porque este personaje, Tim, deba tener una edad muy aproximada a la del padre de Egoyan sino porque se dedica al mismo negocio que éste. Un dato de la biografía del cineasta resulta en este sentido esclarecedor ya que sus padres que habían sido pintores en Armenia, país del que huyeron por el genocidio, se dedicaron, ya en Egipto, al comercio de muebles, actividad que continuaron cuando emigraron a Canadá, Victoria, cuando Egoyan contaba solamente con tres años.

Así pues, Tim, el hombre de las lámparas, constituye una versión del padre loco –un padre loco que, en un arrebato de angustia, besa la mano de su hijo.



## **2. 28. Ellas hablan otro idioma**

Absolutamente contaminada por la experiencia de la quiebra de Tim, por su alicaído rostro y la textura del fondo, irrumpe la tierra –y con ella la extrema resistencia de lo real.

Un travelling picado que se desplaza cadenciosamente hacia la izquierda recorre una deshumanizada, seca y fragosa tierra que exhala por cada uno de sus poros violencia y hostilidad. Vinculado a este espacio tan áspero y matérico escuchamos, entre las risas de un niño, a dos mujeres hablando en un idioma que nos es desconocido. Un idioma que, entremezclado con una oscura música de percusión muy similar a la que abría el film, localiza a través de sus palabras extranjeras, femeninas, dulces y llenas de textura un nuevo núcleo de incertidumbre.



Enseguida sabremos sobre quien, además de sobre nosotros, resuena esta lengua extranjera. Pero antes, no podemos dejar pasar por alto cómo sobre estas arduas imágenes late cierto halo de familiaridad. Bubba: él atravesó esta quebrada tierra observando su radical desconexión con otros espacios. Radical desconexión, marginalidad, que parecía poseerle. Retrocedamos, pues, al momento referido.



Allí estaba él, en esa tierra de vallas publicitarias en la cual únicamente tres casas lograron ser erigidas: tres casas que no hacían sino nombrar el vacío que todo lo circunda. Arenosa tierra del vacío que Bubba atravesaba fascinado, desbordado, experimentando esa nada –¿quizás amenazado por ella? Hasta que de improviso, en su onírico avanzar, encontró una flecha, y luego otra: flechas que le iban aproximando más y más a una casa desde cuya ventana un niño le observaba.



Pues volvamos al travelling de desplazamiento en el que nos quedamos pues ya están ahí, de nuevo, las flechas: flechas, y la figura de un hombre, Noah, preparándose, dispuesto a dispararlas con su arco, mientras aquellas palabras desconocidas no cesan de sucederse.



La cámara asciende por el cuerpo de Noah acompañando el movimiento de sus brazos que, en creciente tensión, se elevan hasta formar un ángulo recto, momento en el que aparece la casa y, en su porche, la familia al completo: Seta, Hera y el niño Simon.

Dos mujeres y un niño que nos permite localizar la fuente misma de lo extranjero y, con ella, de lo materno, pues es evidente que de eso se trata: de su lengua materna. Y, por cierto, que si de suscitar el ámbito materno se trata ¿quién de las dos es la madre de este niño, Simon, que ahora vemos sobre el regazo de Hera?

Anotado este interrogante que, como hemos advertido en alguna ocasión, habrá de insistir con significativa fuerza, observemos que es esta la primera secuencia del relato en la que vemos a todos los habitantes de la casa juntos, o más exactamente, compartiendo encuadre –y de un modo sumamente revelador.

Atendamos a esta interesante planificación de la puesta en escena ya que ciñe con gran literalidad lo que aquí, en el universo de *The adjuster*, ocurre.

Tenemos en primer término a Noah de perfil, con su atlético cuerpo en tensión concentrado en disparar la flecha. Su tersa figura forma un todo armónico y homogéneo con el arco, la tirante cuerda y la flecha. En contraste con el visible Noah, emergen al fondo unas pequeñas “figuritas” cuidadosamente alienadas, podríamos decir atravesadas, por la flecha de Noah. Se inscribe así una configuración fondo-figura en la cual, Seta, Hera, Simon y la casa que los contiene son el fondo y Noah con su arco y su flecha es la figura. Dialéctica compositiva que contrapone el fondo –detrás y parcialmente oculto– con la sobresaliente figura de Noah, de gran tamaño y definición.



Pues bien, allí, al fondo de este, diríase, “desierto de lo real”, ya ineludiblemente ligado a él, resuena, entre risas y cuchicheos, la lengua materna de Hera, Seta y Simon. Una lengua que nos interpela y que no dejará de reverberar a lo largo del film, bañándolo todo de un eco desconocido e inaccesible. Una lengua que, en el interior de una familia, introduce una pregunta definitiva, acuciante ¿comprenderá Noah algo de lo que al fondo se susurra?

Pregunta que encuentra su precisa respuesta en la primera frase inteligible de la secuencia, pues Hera exclama de pronto: “*Quiere saber si eres un indio*”, (“*He wants to know if you're an indian!*”) dándonos a conocer que Noah no entiende la lengua de su familia. Pero ¿a qué apunta esta pregunta que parece ser el motivo de las risas que teñían su conversación?

En primer lugar, diremos que esa lengua, materna y extranjera se instala en seno de esta familiar subrayando la radical exterioridad de Noah con respecto a la misma. Radical exterioridad que, como acabamos de escuchar, es abiertamente cuestionada. El niño Simon, pero también Hera y Seta, quieren saber quién es Noah. ¿Quizás un indio?

Pues ahora lo veremos, pero antes quisiéramos destacar cómo el discurso ha comenzado a construir a través de las diferentes lenguas y, por ende, de los diferentes orígenes de los personajes, una insalvable distancia entre Noah y Hera, Seta y Simon: dos mundos que se nos descubrirán tan extraños entre sí como categóricos e inamovibles –y que nos mueven a hablar más que de una familia, de una familia dividida, escindida: por un lado el liquidador y sus flechas; por otro, las dos hermanas y el niño.

## **2. 29. La pregunta por Noah**

La pregunta por Noah –“*Quiere saber si eres un indio*”– pone, como decíamos, abiertamente en entredicho la posición que ocupa, su lugar. Y es que, si el texto inscribe un enigma en torno a la maternidad el niño, no digamos en lo que concierne a su paternidad, pues él, Noah, no parece ser el padre. ¿O acaso podría serlo alguien que extraña la lengua de su hijo y de quien se duda si es un indio?

Pues bien, si no es el padre<sup>325</sup> ¿quién es este hombre que se dedica al arte del tiro con arco? O también podríamos preguntarnos ¿qué significa ser un indio? Es comúnmente sabido que dentro del conjunto general de pueblos indígenas del mundo, el uso del vocablo “indio” se refiere generalmente a las poblaciones de América que son continuidad de pueblos autóctonos que ya estaban presentes en el continente antes de la colonización europea, iniciada a finales del siglo XV. Tendemos, por lo tanto, a denominar “indios” a los integrantes de etnias de culturas tradicionales no occidentales que exhiben especificidades culturales, religiosas, políticas y económicas propias frente a un entorno mayoritariamente occidentalizado.

---

<sup>325</sup> Y recordemos en este sentido que como nos mostró el texto al principio Noah tiene serias dificultades para dormir con Hera –¿la madre?

Pero ha sido el universo filmico, concretamente el western clásico, el encargado de proyectar la imagen de los indios nativos americanos como emblemáticos representantes de “lo otro”, la antítesis de occidente, a través de esas figuras de temibles guerreros, primitivos y salvajes, que se defienden con sus flechas obstaculizando el avance de los pueblo colonos. Y es este, claro está, uno de los aspectos que nos permiten pensar la cuestión de si Noah es o no un indio, ya que también él se erige como un “otro” que dispara sus flechas –aunque todavía no sepamos de qué trata de defenderse.

¿Comparecerá Noah, así pues, como ese gran “otro” o desconocido que hace el indio en vez de hacer lo que un padre debe de hacer, es decir, dedicarse a su familia?

Él, concentrado y tensando el arco hasta el extremo, responde con otra pregunta: “¿*Qué pasa si digo que sí?*” y lanza la flecha. Entonces, vemos su blanco: una –ya acribillada– valla publicitaria que anuncia otra de las casas mostrando a una feliz familia en la que vemos al padre llevando sobre sus hombros a su hija y abrazando a su mujer. Pues justamente sobre la cabeza de la mujer, o más exactamente de la madre, es donde va a clavarse la flecha con inusitada violencia.



## 2. 30. Dos mundos paralelos

Clavada la flecha, un plano subjetivo de Noah nos aproxima a Seta, Hera y Simon anotando un interesante paralelismo entre la imagen de la valla y la de Hera con Simon y su hermana: ambas constituyen un fondo para la mirada de Noah, ambas representan una familia de tres integrantes, y, por último, si en la valla es el padre quien lleva a la niña en brazos, el relato ya nos ha ido mostrando cómo asimismo Hera –quien también tiene ahora al niño en brazos– cumple de algún modo cierta función paterna, pues es ella quien sale fuera de casa a trabajar mientras su hermana Seta cuida del niño.

Pues ahí, entre sus dos fondos, Noah respondía justo antes de disparar la flecha “¿*Qué pasa si digo que sí?*” introduciendo un nuevo hiato, quizás tan enigmático como el primero, en el que no sólo habla de su deseo de ser un indio, sino que además interroga por la aceptabilidad de dicho deseo –es decir, por la aceptabilidad de su deseo de ser un indio.

Entonces Hera, en tono grave, afirma: “*Te creerá.*” Observemos la cadencia exacta de esta afirmación: cuando Hera profiere el “te creerá” Seta la mira mientras Simon juega con un peluche que tiene entre las manos; luego, como esperando una respuesta, Simon y Seta miran al unísono a Noah, hasta que Simon deja de mirarle para dirigirle a Hera una cómplice sonrisa, siendo Seta la única que permanece muy atenta e interesada esperando a que Noah conteste definitivamente a si es o no un indio.



Tras las apaciguadoras palabras de Hera que le aseguran que “le creerán”, la mirada subjetiva de Seta –la única que finalmente le miraba– nos devuelve a Noah en plano medio.



Y es este un contraplano fundamental pues insta una hiancia narrativa que nombra el conflicto de este sujeto: vemos que detrás de Noah está la valla a la que se supone disparó su última flecha. Es decir, que la valla que suponíamos estaba a la izquierda de la casa –y a la que vimos como Noah apuntaba y clavaba su flecha– ahora se nos descubre en el lugar donde estaba situada la cámara, es decir, enfrente de la casa. Veamos de nuevo los plano a los que nos referimos.



¿No inscribe entonces este contraplano de Noah una evidente contradicción espacial? Una contradicción que nos desvela cómo su disparo se dirigía hacia un blanco que a pesar de nos fue mostrado en realidad no era tal, es decir, hacia un blanco inverosímil, completamente incierto, que suscita otras dos preguntas: ¿hacia dónde disparó realmente Noah su flecha? Y si no fue Noah ¿quién disparó a la valla, justo sobre la cabeza de la madre?



Pues bien, en este tan notable plano que está llamado a articular la imposibilidad misma de su actividad, vemos a Noah mirar a Hera con una satisfecha sonrisa.<sup>326</sup> Se dibuja así una fallida triangulación de miradas que nunca llegan a cruzarse, y que no hace sino patentizar de nuevo la dificultad de esta familia, porque si Seta mira a Noah, él dirige su espléndida sonrisa a Hera, quien a su vez no le mira a él sino a Simon –de modo que son ellos, Hera y Simon, los únicos que ahora pueden reconocerse, es decir, reconocer su sonrisa en el otro.

Luego, después de sonreír a Hera, Noah prepara otro disparo con ostensible seguridad e instantes antes de lanzar la flecha contesta: “*Entonces sí.*”



Y es que, definitivamente, Noah es un indio, y no sólo porque Hera, Seta y Simon así lo crean, sino porque, tal y como nos muestra su espléndida sonrisa, él quiere serlo, está enormemente satisfecho de ser un indio –y no otra cosa– dentro de su núcleo familiar, siempre, claro está, que ellos le crean, esto es, siempre que ese bonito fondo familiar le crea.

Un fondo al que dirigirse alegre y complaciente, pero, insistamos en ello, precisamente en tanto que fondo, es decir, en tanto que haya cierta distancia que le separe del mismo y que le permita sonreír. –Quizá la misma distancia que es necesaria para disparar sus flechas a las vallas publicitaria que, como ya hemos subrayado, no difieren tanto de las hermanas y el niño.



De manera que este plano nos sitúa, y tendremos ocasión de ver hasta qué punto, ante uno de los enunciados cruciales del film. Un enunciado que pone de manifiesto que en este universo hay dos fondos contrapuestos pero estrictamente correlativos –dos

<sup>326</sup> Es interesante que retengamos la idea de que es precisamente en este plano que nos desvela lo fallido de la actividad de Noah cuando él sonríe, porque es el único momento de la película que lo hará.

aspectos de lo mismo— que figurativizan los dos mundos de Noah: un mundo amable al que sonreír y un mundo hostil al que acribillar con sus flechas —flechas que, por cierto, donde nunca llegarán a penetrar es en Hera, en su cuerpo, en su sexo.

### **2. 31. Un lugar de desgarró**

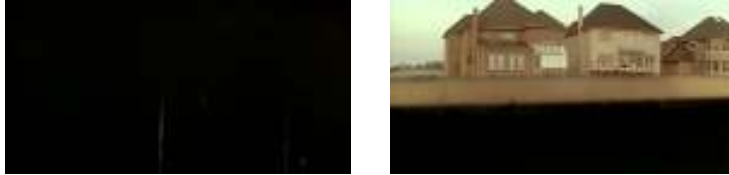
De improviso, tras disparar Noah la flecha, la pantalla ennegrece totalmente rompiendo con el clareado día que envolvía la escena. Pero ¿por qué? ¿Qué sentido adquiere este gesto enunciativo justo después de que Noah sonría y profiera su “entonces sí soy un indio”? Es decir, ¿qué nombra esta densa opacidad, este negro absoluto, que parte la secuencia en dos?



Pues algo que está ineludiblemente vinculado al hecho de que Noah acepte complacientemente que él es un indio, esto es, alguien que quiere mantenerse alejado de esa escena familiar conformada por dos mujeres, o más bien por dos madres —a pesar de que éstas se repartan los papeles— y un niño. Dos madres entre las que, como se desprende de la secuencia que venimos analizando, no hay lugar para el padre: y es que, más allá de la indudable ambivalencia que aquí está en juego, el lugar del padre se revela radicalmente vacío.

Insistimos, Noah no es un padre sino un indio: alguien ajeno al saber de su familia —porque, entre otras cosas, no habla su idioma— y que toma distancia para no participar ni implicarse. Alguien, en definitiva, que habiendo sido completamente destituido de toda función paterna puede dedicarse a tirar sus flechas hacia otro lugar y no hacia su mujer —porque ahí, él, no tiene nada que hacer, porque ahí, en principio, nadie le necesita.

Tras ese negro que localiza el núcleo de desgarró que gravita en torno a la imposible paternidad de Noah, la cámara, como dotada de un poder autónomo, comienza un lento travelling ascendente y enseguida descubrimos que hemos sido emplazados en la parte trasera de la valla publicitaria en la que, sólo aparentemente, Noah se concentra para clavar —en sus entrañas— sus flechas.



A medida que la cámara asciende vemos en una sola imagen los dos fondos de Noah, uno frente al otro, la valla frente a la casa: dos casas confrontadas, dos familias confrontadas y Noah, recordémoslo, entre la una y la otra –pero atravesando a la una y no a la otra.

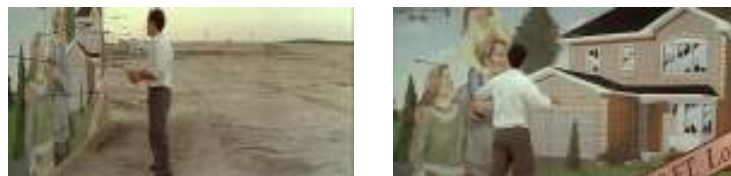
### 2. 32. Como en un gran escenario de cartón

Un gran plano general acentuadamente picado nos muestra a Noah avanzar hacia la valla hasta que de pronto vemos cómo la disposición del fondo ha cambiado llamativamente: Hera, Seta y el niño ya no están sentadas en el porche sino que han bajado al columpio. ¿Qué ha ocurrido?



Podríamos ensayar a pensar que la masa negra que de improviso ha inundado la imagen ha operado –como si de un fundido a negro se tratase– a modo de elipsis marcando el paso de un tiempo ciertamente indefinido, aunque, desde nuestro punto de vista, consideramos que se trata más bien de una brecha en el tiempo, ya que la actividad de Noah parece indicar que los planos se suceden en estricta sucesión temporal: tras disparar sus flechas, va a recogerlas.

Ya con la casa fuera de campo la cámara comienza a descender en un movimiento de rotación hasta detenerse en la figura de Noah de perfil. Advertimos entonces, al fondo, el horizonte desoladoramente vacío hacia el que Noah dirigía sus flechas.



De pronto, algo llama la atención de Noah y entornando los ojos para enfocar el fondo mira a su derecha –al igual que el padre y la madre de la valla. Un plano subjetivo

muestra otra valla en la que no hay ninguna familia pero vemos a un hombre inmóvil que bien podría formar parte del dibujo: se trata de un voyeur que observa silenciosamente a Noah y a su familia.



El plano que nos devuelve la imagen de Noah ha reducido su escala de forma notable anulando la poca perspectiva que había y produciendo un llamativo efecto que, entre el cómic y el falso decorado, transporta a Noah a un gran escenario de cartón. ¿Y si también su casa y su vida familiar formaran parte de este gran escenario dibujado? ¿Y si Noah hubiera construido su vida sobre una gran mentira? Por el momento es nuestro propósito acentuar cómo la enunciación viene designando una suerte de vinculación entre el liquidador y una casa de cartón –casa que más adelante cobrará plena significación.

### 2. 33. El voyeur

Un plano hipersubjetivo de Noah cuya escala ha aumentado considerablemente sin traducir la distancia a la que éste se encuentra, nos aproxima al inquietante voyeur que torna este desierto de lo real en un espacio sometido a la amenazante mirada de alguien que desde fuera goza de la escena familiar –quizás puramente imaginaria– de Noah.



Profundamente azorado pero sin apartar ni por un instante su mirada de Noah, el voyeur se desplaza lentamente por la superficie de la valla hasta desaparecer por su margen derecho y retornar a la tierra solitaria y hostil a la que, diríase, pertenece –y que entra en el mismo registro visual que su sucio traje.

Finalmente, Noah permanece allí, junto a su valla y sus flechas, mirando el horizonte seco y árido que ha engullido al hombre de beige.

### 2. 34. La leyenda de Sherwood

Atendiendo a los hilos que tejen el texto más allá de su anécdota narrativa encontramos dos elementos de la puesta en escena, concretamente los nombres que

comparecen en la valla publicitaria del voyeur, que suscitan interesantes cruces textuales permitiéndonos establecer resonantes semejanzas y oposiciones con algunos de los focos que estructuran el relato.

Allí podemos leer con claridad unas letras que rezan “The Windsor” y que vendrían a nombrar la casa que en ese lugar debería haberse levantado. Así mismo, en la parte superior derecha, junto a un logotipo y dos flechas que atraviesan la primera y la última letra de la palabra apuntando hacia el cielo podemos leer “Sherwood”. Esta palabra “Sherwood” que da nombre a la empresa de construcción nos traslada inevitablemente a la leyenda de *Robin Hood* pues así se llama tanto al padre de Robin Hood –el conde de Sherwood– como el famoso bosque en el que el héroe y sus fieles amigos habitan.

Pero vayamos por partes y deslicémonos primero sobre aquellos lugares y momentos históricos a los que se refiere la casa pintada en la valla. Su nombre, “The Windsor”, nos remite tanto a una ciudad de Canadá (Otorio), a orillas del río Detroit, como a una pequeña ciudad del condado de Berkshire, al sudoeste de la ciudad de Londres, en Gran Bretaña. Y es a esta última localidad donde parece apuntar el relato ya que en sus tierras se erige el Castillo de Windsor, una de las residencias oficiales de la Familia Real Británica<sup>327</sup>, que fue construido por el rey Guillermo el Conquistador para defender la ciudad de Londres. ¿Y no es en el artífice del Castillo de Windsor, Guillermo el Conquistador, donde está la génesis misma de la leyenda de *Robin Hood*, a la que el relato nos precipita de manera certera?

Vemos así como la figura de Robin de los bosques, a la que ya habíamos aludido por ser uno de los grandes arqueros de la historia, cobra ahora nueva relevancia al comparecer su bosque, “Sherwood”, que en el film nombra una urbanización desierta o el fallido proyecto de construcción que justo después de levantar la casa de Noah cesó su actividad.

Y tras esta alusión al bosque de Sherwood a través de las vallas publicitarias que bañan el desolador paisaje de *The adjuster*, merece la pena que nos detengamos brevemente en los posibles cruces entre ambas historias.<sup>328</sup>

---

<sup>327</sup> La Casa de la Familia Real de Gran Bretaña asumió el nombre de Windsor el 17 de junio de 1917, durante la Primera Guerra Mundial, dado el origen germánico de su anterior nombre Casa Sajonia-Coburgo-Gotha.

<sup>328</sup> Para el desarrollo de la leyenda nos hemos basado en: Pyle, H.: *Las alegres aventuras de Robin Hood*, El País, Madrid, 2004 y Philip, N.: *Robin Hood*, Omega, Barcelona, 1997.

La leyenda de *Robin Hood* situada en el marco histórico<sup>329</sup> de la Inglaterra de finales del siglo XII narra las aventuras de este héroe, hijo de Alicia de Nhoridon y Edward Fitzwalter, conde de Sherwood, durante el reinado del rey Ricardo I de Inglaterra, conocido con el sobrenombre de “Corazón de León” por su nobleza y valentía, y su hermano Juan I, conocido como Juan sin Tierra, quien, durante la ausencia del rey Ricardo, sembró la desconfianza y la discordia entre sajones y normandos disponiendo mezquinamente de la ley y matando y torturando a su capricho.

Tal y como narra el épico relato, ante tal situación, Robin Hood, siguiendo las enseñanzas de respeto y amor al prójimo que había recibido de su padre, decidió luchar para que las leyes del rey Ricardo Corazón de León se cumplieran y comenzó a organizar a un grupo de hombre y mujeres que habitaban el bosque de Sherwood. Entre sus numerosas hazañas, el grupo de Robin alcanzó paulatina fama por robar a sus acomodados gobernantes para entregar parte del botín a los más necesitados, menesterosos y oprimidos.

Muchas intrigas y revueltas hubieron de suceder en esta Inglaterra del cruento y autoritario príncipe Juan sin Tierra hasta que el rey Ricardo Corazón de León pudo regresar y, con la ayuda de Robin y los suyos, apartar del trono a su hermano, proclamando de nuevo la igualdad entre sajones y normandos. Así las cosas, Robin Hood contrajo matrimonio con su amada Mariana y el rey Ricardo le nombró consejero de la corona. Pero, pasado algún tiempo, el rey tuvo que partir a la guerra contra Francia y allí fue alcanzado mortalmente por una flecha. Entonces, su hermano Juan sin Tierra fue definitivamente proclamado rey de Inglaterra y Sherwood volvió a convertirse de nuevo en un lugar de encuentro y lucha contra el poder del envilecido gobernador.

Finalmente, un fatídico día Mariana fue mortalmente herida y Robin Hood, ya sin su amada, quedó hondamente entristecido hasta el día de su muerte en el que pidió a un amigo que le incorporara en el lecho y le acercara su arco y sus flechas: “Amigo mío, voy a reunirme con mi dulce Mariana” –dijo Robin con un hilo de voz. “Entiérrame

---

<sup>329</sup> La leyenda de *Robin Hood* comienza con los guerreros normandos desembarcando en las costas inglesas y avanzando hacia el interior, donde en la batalla de Hastings (1066) –debido a la inferioridad numérica de las tropas sajonas y a la muerte del soberano inglés Haroldo de Wessex a causa de una flecha que le atravesó los ojos–, Guillermo de Normandía conquista el trono por la fuerza, convirtiéndose en Guillermo el Conquistador, rey de Inglaterra. El rey Guillermo, nos dice la leyenda, dedicó sus esfuerzos a pacificar la situación pero debido a sus largas ausencias el país se levantó en armas y, tras su muerte, ninguno de sus sucesores consiguió apaciguar Inglaterra hasta la llegada de Ricardo I de Inglaterra (1157-1199), el tercer hijo de Enrique II de Inglaterra y de Leonor de Aquitania, conocido con el sobrenombre de “Corazón de León”.

donde caiga esta flecha.” Y con gran esfuerzo, tensó el arco y disparó su última flecha que salió a través de la ventana clavándose en un punto del prado donde el héroe fue enterrado.



¿Marcará también Noah con las flechas que dispara a través de su ventana un lugar donde morir?

### 2. 35. ¿Por qué Robin Hood?

Comencemos, pues, a interrogarnos acerca de las posibles implicaciones entre esta clásica balada medieval y el conflictivo universo de Atom Egoyan.



Más allá de que ambos sean hábiles arquero habitantes de Sherwood, una tierra “imposible”, ¿qué relación guardará nuestro protagonista con el legendario héroe? ¿Acaso se yergue Noah como una suerte de Robin Hood posmoderno?

Sabemos que en este mítico cuento que conjuga hechos históricos y legendarios operan dos fuerzas radicalmente contrapuestas: de un lado está la ley y, junto a ella, sus máximos representantes: Ricardo Corazón de León y el padre de Robin, conde de Sherwood; y del otro lado, están las mezquinas y perversas normas del príncipe Juan sin Tierra<sup>330</sup> –que luego sería Juan I de Inglaterra. Pues bien, ante tal situación, Robin Hood, como si de un ángel tocado por la palabra del padre se tratase, se encargará de propagar el bien y de proteger a la gente que, tras haberlo perdido todo –en la mayoría de los casos tanto su familia como sus pertenencias, que pasaban a pertenecer al príncipe Juan–, van a refugiarse al bosque de Sherwood donde encuentran el calor de una nueva familia.

¿Y no es Noah el correlato de este ángel venido del cielo para consolar y proteger a aquellos que sufren cobijándoles en el hostel y dándoles el dinero del seguro?

---

<sup>330</sup> Y, por cierto, que fue su padre, Enrique II, quien al descubrir que también su hijo Juan –que por entonces era su preferido– conspiraba contra él, le puso el sobrenombre de “sin Tierra” tras dejarle sin territorios en el reparto de la herencia.

Pues efectivamente, sólo que operando una notable inversión con respecto a Robin Hood: tal y como se recordará, hemos visto a Noah consolar a sus desgraciados clientes pero no precisamente para sustentar la ley simbólica y así hacer justicia sino para atraparlos en las mallas de su eminentemente perverso discurso y succionar su sufrimiento, tocarlo, sentirlo – saborearlo.

Y es que en el universo de *The adjuster* la ley permanece ausente, inarticulable, sin expresión alguna. Vaciado el lugar del padre simbólico –o de su encarnación narrativa: el destinador que debe destinar al héroe una tarea que le permita afrontar lo real y articular simbólicamente su experiencia<sup>331</sup>– quien aquí comparece en el lugar del héroe encarna su plena y siniestra inversión: alguien entregado al goce de inyectarse el dolor del otro en un crispado esfuerzo de afirmarse, de reconocerse, de ser.

Ahí radica el sesgo deconstructivo y perverso que subyace en toda la filmografía de Egoyan y que acabamos de ver cómo se ponerse de manifiesto en su personal escenificación de la mítica leyenda.

## 2. 36. Bubba baby

Y con el aroma de esta suerte de subversión mítica retomemos la letra que el texto traza.

Un coche entra de noche en un gran estadio de fútbol completamente vacío e iluminado por dos paneles de focos fluorescentes que crean una atmósfera fría e inhóspita. En medio de tan insólito paraje el coche se detiene y de él salen en primer lugar el chofer y Bubba.



Instante después, sale Mimi con una sonrisa maníaca que recuerda a la que ya vimos cuando representó la escena del metro. Viste un traje rojo de animadora, una peluca rubia y rizada y en las manos lleva dos pompones de tiras azules, blancas y rojas que agita sonriente mientras se acerca a Bubba completamente fascinada con el entorno.

---

<sup>331</sup> Véase González Requena, J.: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (, 2006), op. cit., pp. 550 y ss.



Ella le mira y le dice: “*Eres tan bueno conmigo*” agradeciéndole, podemos suponer, haberla llevado disfrazada de animadora al enorme campo de fútbol, donde no hay duda de que otra representación del fantasma perverso de esta pareja está a punto de comenzar. Mimi empieza a acariciarle el moflete y Bubba, dejándose llevar por la ternura con la que ella roza su rostro, cierra los ojos. Entonces ella, como si se tratase de su pequeño, comienza a cantarle una dulce canción que reza “*El chico yace, muy cerca de mi corazón, el día entero*”, palabras que transportan a Bubba, transido de nostalgia, a un escenario que prefigura emblemáticamente una de las primeras fijaciones psíquicas: un momento en el que una madre arruma tiernamente a su pequeño mientras le canta una cálida y envolvente nana.

Llamemos la atención sobre un hecho notable y es que Mimi ya había cantado anteriormente esta misma canción en el cuarto de baño bajo la ducha mientras él convertía en reliquias la suciedad procedente precisamente de su sexo —¿del de una madre que canta a su pequeño?



Pues bien, esta es la fantasía que Mimi actualiza por segunda vez: una madre primitiva, tan esplendorosa como abyecta, arrojando a su pequeño cerca de su corazón el día entero, como dice la canción. Aunque, como resulta evidente, el film introduce notables diferencias con respecto a los términos de la canción, pues Bubba no es un niño sino un grandullón y ella, Mimi, no es su madre.



¿Quién es Mimi? O, dicho de otro modo, ¿dónde está ella en esta escena? Pues plenamente identificada con esa figura primera e insaciable que acaricia y canta una nana a su mofletudo niño tras decirle lo bien que se ha portado con ella. Pero ¿no parece saber ella demasiado de esa madre omnipotente? ¿Será que acaso también ella pudo

sentir su calor? Es decir, ¿será que Mimi es su hermana? Una hermana que también escuchó la canción de la madre, que sabe de su potencia y que por eso ahora ocupa su lugar: el lugar de la Imago Primordial, de la Diosa Madre arcaica con respecto a la cual siempre resulta sumamente difícil establecer una buena distancia.

Ella, la madre primitiva, comparece junto a su bebé –baby– Bubba<sup>332</sup>, o junto a su Bubba baby, pues, como es evidente, los dos nombres participan de una misma línea melódica. Y si el nombre de Bubba parece fundirse por la vía de la homofonía con baby, también es plausible establecer la rima sonora que hay entre Mimi y mamá –o mami.

Asistimos, así pues, al momento en el que Mimi canta una nana a Bubba –o al momento en el que mamá canta una nana a su baby–, en el más frío y desamparado de los lugares. ¿O existe un lugar menos apropiado para que una madre le cante una nana a su hijo? Y ¿hay acaso una forma más “ridícula” que vestirse de animadora para arrumar a un bebé?

Estamos de nuevo ante la economía discursiva del kitsch, un discurso que, en palabras de Jesús González Requena, “se afirma en su inverosimilitud, que se configura a través de la representación, de la hipersignificación, de aquello que no es, de aquello, después de todo, de lo que carece.”<sup>333</sup> Tal es la lógica que rige la escritura de *The adjuster*: la lógica del simulacro, de lo que parecer ser pero que no es, y que ahora la enunciación pone en escena a través de la simulación de una dulce y mítica primera impresión psíquica que, por desplegarse en el más desapacible –en el más radicalmente otro– de los lugares, se convierte en una aplastante vivencia de pesadilla.

Y es que la índole de esta escena, por su misma hipersignificación, nucleariza la ausencia de ese espacio interior, femenino, en el que ser amado, en el que sentir el calor y el cariño de una madre –y ¿quién logra sobrevivir sin el amor de una madre? Pregunta que, advirtámoslo, surca todo el universo egoyanesco, emergiendo con especial intensidad en filmes como *Next of Kin* (*Parientes cercanos*, 1984), *Family Viewing* (*La familia en vídeo*, 1987) y *Felicias's journey* (*El viaje de Felicia*, 1999).



<sup>332</sup> Asimismo Bubba es un apodo con el que se suele llamar a los hombres grandullones y simples.

<sup>333</sup> González Requena, J.: *El kitsch imperial*, en Archivos de la Filmoteca, nº 15, Valencia, 1993, p. 21.

Mientras Mimi continúa cantando la nana un equipo de jugadores va entrando al campo de fútbol y Bubba, acusando el dolor que emana del desgarrador vacío que le habita, se aparta de su lado.

Los jugadores se alinean y Mimi les observa, momento en el que la secuencia es interrumpida.

### 2. 37. Repeticiones y diferencias

En el plano que sigue vemos a Noah en su dormitorio observando el exterior de la casa que ilumina con su linterna –igual buscando a aquel amenazante voyeur que espiaba su escena y que, al igual que ellos, habita ese desierto de lo real– hasta que un sonido llama su atención y al girarse su rostro queda convertido en una espesa mancha negra. ¿Y no esto exactamente lo mismo que ocurrió al principio del film?



La misma anécdota narrativa, la misma planificación, los mismos movimientos, los mismos tempos, la misma asfixia: todo comparece de nuevo.

Regresemos al movimiento de abertura para ver cómo opera esta cadencia repetitiva que habrá de volver una y otra vez atrapándonos en las redes de su mecánica circularidad.



Ahora, al igual que en aquel momento, no sólo resuena el sonido del sexo proveniente de alguna de las habitaciones contiguas sino que Hera está teniendo una pesadilla de la que Noah no puede evitar despertarla: “*Estabas teniendo una pesadilla*”, le dice. Pero, ¿de dónde proceden esos jadeos? ¿Y por qué le resultan a Noah tan insoportables las pesadillas de Hera? ¿Acaso escuchará en ellas una suerte de reclamo? Un reclamo que quizás tenga que ver con el incesante latido sexual que se expande por la casa y al que él no puede responder –pues recordemos que Noah asume un papel de indio, y no de otra cosa, en el seno de esta familia.

Por de pronto una cosa es evidente: que las pesadillas de Hera localizan un inasimilable foco de angustia del que Noah trata de liberarse despertándola. Y luego,

una vez que la ha despertado, aduce para justificarse que se estaba moviendo –tal y como ya lo hizo al comienzo del film. “*Yo no te asusto cuando tú te mueves*”, le reprueba Hera, a lo que Noah le pregunta, “*¿Yo me muevo?*” Y Hera, cansada, contesta: “*Sí, todo el tiempo.*”



Tal es la cuestión: que Noah se mueve todo el tiempo, día y noche, buscando infatigablemente su lugar –un lugar, es oportuno anotar, que si no lo encuentra es sencillamente porque lo abandona de manera sistemática en una suerte de huida que marca el signo de su trayecto.

Hera, somnolienta, le acaricia el brazo y cuando le pregunta qué le pasa Noah se aparta visiblemente preocupado comentando lo raro que le resulta su trabajo: “*Resolver las cosas. Decidir qué tiene valor y qué no. ¿Sabes?*” Hera le dice que sabe a qué se refiere porque en su trabajo hace lo mismo, y entonces, Noah, desautorizando su saber, exclama irritado: “*Eres una censuradora. Eso no tiene nada que ver con mi trabajo.*”

¿Son o no son equivalentes sus trabajos? De entrada podemos pensar que ambos se dedican a un proceso de evaluación en el que tienen que decidir qué es lo que tiene y que no tiene valor –Hera de las imágenes pornográficas y Noah de los objetos perdidos. ¿Por qué piensa entonces Noah que su trabajo no tiene nada que ver con el de Hera? ¿Será porque, como ya le hemos escuchado decir en alguna ocasión, él trata con personas mientras que Hera, en cambio, trata con imágenes?



Hera, profundamente decepcionada, le ilumina con la linterna y le increpa: “*¿Te hago sentir estúpido?*” Noah, extrañado y sin comprender, le pregunta que quiere decir con eso y ella se lo explica: “*Cuando digo algo que merece consideración y tú respondes sin pensar, ¿cómo te sientes?*” A lo que él contesta impertérrito “*Me siento bien.*” Este es el problema de Noah: que él, sordo y ciego ante cualquier tipo de demanda, “se siente bien”, o más bien pareciera que no siente nada, es decir, que no se siente.



Por último, Hera concluye diciendo: “*Pensé que te sentirías estúpido*” –pero no, pues este hombre –que dice trata con personas, concretamente con su dolor– tiene serias dificultades para sentirse o auto-afectarse.

## 2. 38. Lo abyecto

E inmediatamente los gritos y gemidos que desde el comienzo de la secuencia que ahora termina –o casi, diríase, desde el comienzo mismo del film– no han dejado de sucederse impregnándolo todo con su aliento son localizados: un lento travelling de acercamiento nos muestra a Seta tumbada completamente inmóvil en el sofá del salón mirando las películas pornográficas que Hera se dedica a grabar en la sala de los censores.

Aquí está pues el sentido de las grabaciones de Hera: que su hermana las mire. La pornografía comparece así como uno de los pivotes sobre el cual se engarzan estas hermanas a la vez que instaura una atmósfera mórbida y asfixiante que todo lo envuelve: Hera, Seta, Noah y el niño Simon viven rodeados de la voraz expansión de un espectáculo pornográfico que si bien nunca nos es mostrado su sonido irrumpe constante y descarnadamente adoptando la forma de una incontenible pesadilla: una pesadilla en la que toda la casa es arrasada por insaciables gemidos sadomasoquistas.



Y con su pálpito somos de nuevo emplazados en el estadio de fútbol. ¿Por qué habrá quedado interrumpida la escena de Bubba y Mimi por los nocturnos ecos de la casa de Noah? Para comenzar a pensar qué suscita este atravesamiento discursivo más allá de la posibilidad de que ambas anécdotas narrativas transcurran de forma paralela consideramos interesante llamar la atención sobre el hecho de que justo cuando Bubba se apartó de Mimi la enunciación nos desplazó a la habitación de Noah y Hera.

Y así, uno y otro, Bubba y Noah, se alejan de ellas como si permaneciesen instalados en un movimiento de atracción-repulsión con respecto a las mismas –un movimiento que gira, que da vueltas, en torno a un suceso central –y así lo localiza.



Continuemos, pues, examinando la latencia de esta dialéctica a través del juego de acoplamientos y desacoplamientos de una secuencia con la otra.



Mimi baila como si de una animadora se tratase expuesta a la mirada tanto del equipo de rugby como de Bubba. En un momento dado, ella señala a uno de los jugadores para que se acerque y Bubba, sin querer ver lo que sigue, se da la vuelta.

Entonces, con Bubba en primer plano vemos a sus espaldas cómo tiene lugar la exhibicionista escena que Mimi lleva a cabo ante todo el equipo: el jugador que se ha acercado se arrodilla, ella se sube encima de él, con los muslos sobre sus voluminosas hombreras, y, de inmediato, comienza a proferir intensos gemidos de placer que reverberan por todo el campo.



Si asistimos al excesivo goce sexual de Mimi a través de un primer plano de Bubba es para hacernos partícipes de cómo resuena en él, de hasta qué punto eso le atrapa, le interesa y le repugna, tal y como reflejan sus proteicas expresiones. Bubba no mira la escena perversa pero sí escucha sus incontenibles gemidos imaginando lo que tras él ocurre, y así goza –y es el suyo un goce teñido de desconcierto y de placer, de repudio y de asco.

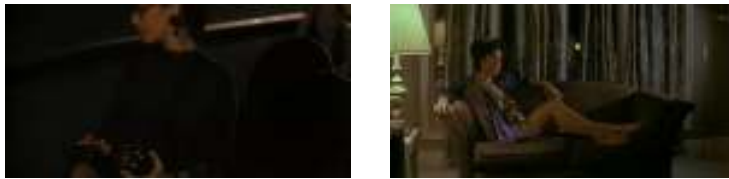
Goce, vértigo y desintegración ante una mujer –probablemente una hermana– que amenaza con explotar al entregar su cuerpo –su sexo– a un indiferenciado jugador de rugby –como hizo en el metro con el propio Bubba disfrazado de vagabundo.



### 2. 39. Voyeurismo versus exhibicionismo

Nos encontramos ante uno de los puntos de ignición del film: un punto incandescente que localiza el lugar de un acto sexual brutal y aniquilador en torno al cual opera una notable inversión del fantasma de observación –del sentido “observar uno mismo” al sentido “ser observado”– que inscribe la lógica del entrecruzamiento que veníamos acogiendo entre Hera y Seta y su contrapunto Bubba y Mimi.

Es decir, que mientras que Bubba y Mimi participan de una posición exhibicionista, tanto Hera –grabando las imágenes pornográficas– como Seta –mirándolas– están en posición voyeur.<sup>334</sup>



Y así, en ese goce excesivo que se mueve entre lo que se da a la mirada y lo que se mira van emergiendo diferentes manifestaciones de una suerte de Diosa abyecta y perversa que reina en este universo. –Una Diosa qua exhala fuego por cada uno de sus poros.

### 2. 40. Transgrediendo los límites

Lo venimos anunciando: aquí, en *The adjuster*, tanto las casas como las ardorosas Diosas despiden bocanadas de fuego.

Una panorámica descendiente como la que tuvo lugar ante la casa de Arianne nos muestra a Noah llegando a otro incendio. Ahora, también como en aquella ocasión, Noah se detiene junto a sus víctimas, dos hombres en este caso, les observa y, finalmente, pone su mano en el hombro del más afligido.



---

<sup>334</sup> Siguiendo a Sigmund Freud en sus *Tres ensayos para una teoría textual*, cuando se descubre en el inconsciente una tendencia voyeur –o instinto de contemplación– aparece siempre actuando simultáneamente su contrario, es decir, una tendencia exhibicionista. Toda perversión activa, dice Freud, siempre está acompañada del factor antagónico correspondiente, a pesar de que generalmente es una u otra de las tendencias antitéticas la que desempeña indistintamente un el papel dominante en el cuadro de la enfermedad. Freud, S.: *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905), Obras Completas, vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

Este primer encuentro es brevemente interrumpido por una entrevista de trabajo en la que Tyler, el nuevo censor, redacta todas las reglas de clasificación al director de la censura ganándose su confianza: “¿D?” “*La representación explícita y gratuita del acto de orinar, defecar o vomitar.*” “¿H?” “*Escena donde un animal haya sido lastimado durante la producción de la película.*”

La secuencia termina con el director felicitando a Tyler y recordándole: “*Nuestro papel ha cambiado en los últimos años. Estamos aquí para clasificar. La censura no es una prioridad.*”



Ya en la habitación del hotel donde Noah ha alojado a sus nuevos clientes, un plano detalle nos va mostrando una serie de fotografías de la pareja de homosexuales que acaba de perder su casa. Noah les habla sobre el valor de esas imágenes mientras va tomando nota en su “Schedule of loss” o agenda de pérdidas de todos los objetos perdidos en el siniestro.



La concomitancia estructural entre estas secuencia más allá de establecer un paralelismo temporal del tipo “mientras tanto, en otra parte de la ciudad” enfatiza de nuevo la conexión entre los trabajos de Hera y de Noah: y es que, como ya escuchamos decir a Hera –y a pesar de que Noah no pudiera compartirlo–, ambos contemplan y clasifican imágenes –recordemos sino las últimas palabras del censor: “*Estamos aquí para clasificar. La censura no es una prioridad.*”

Pero tanto las convergencias como las divergencias que plantea el film van más allá de la mera clasificación, ya que sin bien ambos infringen las normas de su mundo laboral no lo hacen del mismo modo: así como Hera no se limita a clasificar las imágenes pornográficas en base al código que el nuevo censor nos acaba de recitar sino que graba clandestinamente aquello que censura –lo roba, podríamos decir–, Noah no sólo no se somete a código alguno sino que todo lo aprueba y lo aprecia, todo lo da, entregándose a sus clientes mucho más allá de lo que cualquier compañía de seguros pudiera exigirle –compañía de la que, por cierto, nunca sabremos nada.

## 2. 41. La llamada homosexual

Noah continúa explorando muy minuciosamente las pertenencias de la pareja a través de diversas fotografías que le permiten introducirse en su intimidad mientras va preguntando por el valor de aquellas cosas que, digámoslo así, llaman su atención: unas mariposas disecadas, un diploma, sus respectivos marcos, etcétera.

El plano que sigue nos muestra a través de su mirada subjetiva cómo mientras el cliente que aparece en primer término está visiblemente afectado, su compañero, situado tras él y desenfocado, permanece distante y sin implicarse en el asunto hasta que, de pronto, comienza a seducir a Noah, insinuándosele con la mirada y haciéndole gestitos con la mano.



Noah, sin percatarse todavía de tal situación, propone pasar a revisar todas aquellas cosas personales, pues cuanto más se detallan las pérdidas, dice, más dinero recibirán. Y justo entonces, su mirada se encuentra con la del tipo del fondo, momento en el que un plano hipersubjetivo de Noah que traduce la dimensión del deseo que desde el fondo le acecha nos devuelve al atractivo homosexual haciendo gala de una devoradora sonrisa. Y, por cierto, que quisiéramos llamar la atención sobre sus marcados rasgos indígenas, pues le vinculan densamente con Noah, el otro “indio” del relato.



Tras este intenso cruce de miradas –de indio a indio– Noah, incómodo y azorado, vuelve a contemplar las fotografías donde ahora vemos a la pareja con su perrito y les pregunta por la raza y el valor del animal.



Pero algo ha sucedido y el joven que venía explicándoselo todo contiene las lágrimas sin poder continuar hablando. ¿Habría sentido en la mirada de Noah las intenciones de su pareja?

## 2. 42. Cadencias de la repetición

Atravesados por el incontenible hálito homosexual que ha protagonizado la secuencia anterior somos desplazados al interior de otra de las habitaciones del hotel – habitaciones en las que se va imponiendo paulatinamente el flujo de una irrefrenable sexualidad.

Y ahí está Noah arreglándose en el cuarto de baño tras el encuentro sexual con una mujer que desde la habitación contigua le llama “¿Noah?”



Instantes después vemos a Lorraine, la mujer de Tim, desnuda sobre la cama leyendo una de esas tarjetas de oración que tanta impresión habían causado a Noah. Pues bien, si el pobre Tim, descentrado y a la deriva, ocupaba ejemplarmente el lugar del padre loco del relato, ¿no ocupará Lorraine, la esposa infiel, el lugar de la madre incestuosa?

De entrada, lo que allí sucedió va a volver a acontecer con notable literalidad: reina, pues, de nuevo la siniestra lógica de la repetición.

Lorraine, como hizo Tim en su momento, le pregunta si hay alguna novedad sobre su solicitud “¿Alguna novedad sobre la solicitud?”, y Noah, también en los mismos términos que empleó con Tim, le explica: “*Todavía no. Es complicado, Lorraine. Siempre lo es cuando vives en tu negocio.*”

En este punto de la conversación, tanto Lorraine ahora como Tim en aquella ocasión, comentan que llevan semanas esperando y, justo en ese momento, Noah, como si de un autómatas se tratara, lanza su discurso, diciéndole a Lorraine: “*Estoy tan ansioso como tú. Cuanto antes se resuelva esto, más felices estaremos. Saldrá bien.*” – Mientras que a Tim le dijo: “*Yo espero igual que tú. Cuanto antes se resuelva, más felices estaremos. No tardará mucho más, créeme.*”



Un escalofriante halo de irrealidad envuelve esta duplicada situación aproximándonos ineluctablemente a un extraño mundo de pesadilla que nos inserta en el corazón del universo kitsch: un universo clamorosamente inverosímil en el que las cosas se presentan como simple simulacro, sucedáneo o sustitución de una experiencia única, originaria e irremediabilmente perdida –a la que, anotémoslo, tendremos acceso al final del film.

Sigamos, pues, atendiendo al despliegue de este dispositivo repetitivo. Tras escuchar ambos que Noah se ha identificado con sus desgracias y con su felicidad – como si de un franciscano se tratase–, tanto Lorraine como Tim, le dicen *“Te debemos tanto.”* Entonces, Noah continúa su discurso compartiendo con Lorraine lo que ya compartió con Tim: *“Lorraine, ustedes son dos personas maravillosas que tuvieron la mala suerte de encontrarse con una catástrofe. Es mi responsabilidad hacer que se recuperen lo antes posible. Y así será.”*

Y tras escuchar estas “mágicas” palabras, Lorraine, conmovida, se aproxima para besarle en la boca, a diferencia de lo que ocurrió con el trastornado Tim, quien, recordémoslo, le besó en la mano, quedando definitivamente subsumido en la más desoladora angustia.



El chirriante desajuste entre ambos besos pone de manifiesto el gran atractivo que late de fondo entre estas dos secuencias, y es que si bien los diálogos son casi idénticos –finalmente Noah se despide de Lorraine exactamente del mismo modo que se

despidió de Tim–, las posiciones y actitudes de cada uno de los personajes son radicalmente opuestas: mientras Tim, completamente deshecho, besa la mano a un Noah de pie y en contrapicado, Lorraine, por el contrario, inalterable y cómodamente tumbada en la cama, besa en la boca a un Noah que, tras hacer el amor con ella, se postra a sus pies.

De manera que si Tim constituye la versión de un padre que rodeado de sus igníferas lámparas es arrastrado por la locura, Lorraine emerge con la inusitada fuerza de una madre –o de una Diosa– incestuosa a la que Noah se ofrece.

### 2. 43. Un breve encuentro

Después de que Noah se despida de Lorraine asistimos a un breve encuentro en un vagón del metro en el que Hera y un seductor hombre de barba blanca se contemplan embelesados.



Hera sale del vagón dejándose un ramo de flores –como las damas del siglo XIX dejaban caer sus pañuelos– y el apuesto caballero corre inmediatamente a cogerlo para dárselo. Ella, al darse cuenta, trata de volver pero las puertas del metro ya han cerrado y allí quedan ambos fundidos en el eje de sus miradas.



Tras este fugaz momento que escribe el deseo de Hera hacia un desconocido y que retomaremos cuando ambos vuelvan a encontrarse, somos convocados a saber sobre el deseo de otra mujer: Arianne.

### 2. 44. El palpito de la escena –¿primaria?

Como si de dos enormes ojos se tratasen vemos a través de dos desprendimientos en la pared a Noah y Arianne completamente empastados por la áspera y matérica textura que les rodea.

Ella, sin comprender la necesidad de confeccionar una lista de pérdidas, comenta: *“De un estilo de vida. Cuando ese estilo de vida ha sido destruido.”* Y Noah

responde inmediatamente con una especie de tranquila seguridad “*Lo construyes de nuevo.*” Pero Arianne, sin compartir esa inquebrantable creencia que parece tener Noah en la posibilidad de reconstruir de nuevo el pasado, le pregunta mientras se dirige a la habitación contigua: “*¿De qué, Noah? ¿Hacia qué?*”



Un travelling por la horadada pared sigue el desplazamiento de Noah que, justo cuando queda oculto tras el calcinado muro, contesta a Arianne: “*Hacia lo que era.*” Ella, desengañada, le pregunta: “*¿Por qué?*” –o sea, ¿por qué volver hacia lo que era cuando todo ha sido destruido? Y Noah, con la tranquila convicción que ahora le acompaña, responde: “*Porque lo tenías.*” –Pero ¿no tiene este retorno a una suerte de momento anterior al incendio los ecos de un tiempo mítico?



Y, ahí, marcando el final de ese tiempo perdido y fantasmático al que Noah apunta, en las antípodas del mismo, está el fuego. Un fuego que ha destruido la casa de Arianne dejando tras de sí únicamente alguna erosionada pared cuyos boquetes prefiguran ejemplarmente las ásperas hendiduras de lo real a través de las cuales vemos a Noah y Arianne permanentemente confundidos con la sórdida y árida materia calcinada.

Este brutal desmorono que ahora alcanza pleno protagonismo queda ineludiblemente emparentado con la escena que nucleiza la génesis del film: el incendio de la casa de los padres de Egoyan. Un incendio cuyo poder resuena y se despliega por todo el universo de *The adjuster* y tras el cual parece latir, al igual que tras el incendio de la casa de Arianne, un encuentro sexual –¿entre los padres?– destructor y aniquilador. ¿Una escena primaria?

Recordemos, en este sentido, cómo la alianza que Arianne encontró entre los escombros –único objeto que había salido indemne del fuego– vinculó densamente una suerte de escena sexual jamás mostrada con el devastador fuego –un fuego abrasador que amenaza de forma constante.



## 2. 45. “Algo tenía que cambiar”

Pero mientras Noah trata de convencer a Arianne de la necesidad de volver a ese tiempo anterior al fuego, ella comenta retóricamente: “*Así que eso es lo que tengo que tener.*” A lo que Noah contesta: “*En eso se basa tu solicitud, en lo que necesitas para regresar las cosas a la normalidad.*” “¿Lo cual es?” –pregunta Arianne. “*Aquello que necesitas para hacerte sentir que estás funcionando de manera correcta*” –concluye Noah.



Así que él quiere ayudar a Arianne a “regresar las cosas a la normalidad” para sentir que su vida está “funcionando de manera correcta.” Palabras que, como pronto veremos, adquirirán todo su protagonismo permitiéndonos acceder al mundo que Noah habita ya que eso es precisamente lo que él ha hecho: construirse una vida –junto a una familia– con la que poder sentir que las cosas funcionan de manera correcta.

Ahora bien, ¿qué hace el liquidador para que las vidas de sus clientes vuelvan a “funcionar de manera correcta”? Pues tratar de taponar lo sucedido confeccionando listas con los objetos perdidos y dándoles todo aquello que necesiten y de la manera que lo necesiten. ¿Hay acaso algún modo más imaginario de tender la mano a aquellos que sufren?

Tras escuchar a Noah, Arianne, que como venimos viendo no tiene ningún interés en volver a su anterior estilo de vida, se sincera: “*Prendí la luz*”, dice, “*Noté una chispa en el suelo. Comenzó tan pequeño.*” Noah, expectante, le pregunta por qué no lo detuvo, y entonces ella le dice: “*Algo tenía que cambiar. Así que observé mientras sucedía.*”



La concentrada expresión de Noah acusa su ardiente deseo de comprender: ¿pero qué tenía que cambiar?, ¿qué quiere?, ¿qué necesita esta mujer que permaneció observando cómo su casa ardía?

## 2. 46. Mimi arde

Y si Arianne contempló cómo el fuego arrasaba su hogar en el plano que sigue Hera contempla el violento acto sexual que en la pantalla acontece. Y así el irrefrenable y destructor fuego –el fuego de la casa paterna– que habrá de aniquilar el universo entero queda indefectiblemente engarzado al brutal acto pornográfico.



Al fondo está Tyler, el nuevo censor, riendo indolentemente hasta que, al ver algo en Hera que llama su atención, se levanta y advierte cómo ésta prepara la grabación con su videocámara mientras que con la otra mano va clasificando con el mando de censura cada escena, momento en el que escuchamos un “clic” que nos desplaza a un gran salón donde se están proyectando unas diapositivas.

Y así, con esta extraordinaria sutileza que enhebra una secuencia con otra, comienza otra de las representaciones de Bubba y Mimi quienes en esta ocasión han dispuesto una solemne ceremonia en compañía de siete hombres con traje y pajarita, es decir, con el mismo traje y la misma pajarita, para contemplar las diapositivas del interior de una casa: un salón, una cocina y, tras ésta, el lugar íntimo por excelencia, un cuarto de baño.



De pronto, Mimi exclama “¿Estaba cantando?” y cuando Bubba le pregunta que quién ella concreta “La persona detrás de la cortina.”, a lo que Bubba responde que es posible aunque no lo recuerda. Pero ¿no era eso lo que secuencias atrás hacía Mimi en su cuarto de baño cuando pudimos entrever su cuerpo a través de las translúcidas cortinas, al igual que ahora sucede con la persona de la fotografía? Cantar bajo la ducha.



¿Cómo habrá conseguido Bubba introducirse en una casa ajena y tomar una fotografía de alguien en la ducha? Y, ¿por qué lo habrá hecho? De momento, una cosa resulta evidente: que tanto a Bubba como a Mimi esa imagen robada y privada les excita –y mucho. “¿No te parece sorprendente?” “¿Qué?”, pregunta Bubba. “La gente cantando en la ducha. Es una de las pocas veces que nos tocamos. Todo, todo nuestro cuerpo” –continúa diciendo Mimi mientras se sube sobre la mesa y comienza a tocarse intensamente, acariciando su cuerpo, sus pechos y su sexo ante la mirada de un indiferenciado grupo de hombres vestidos de negro.

Ahí, atravesado por las incandescentes imágenes del proyector, su cuerpo se convierte en una masa ignífera a punto de explotar: Mimi arde y es el suyo un fuego prohibido e incestuoso, un fuego implacable, mortífero y aniquilador que se extiende inexorablemente por todo el salón a través de las grandes llamaradas que brotan de la chimenea y de las numerosas velas dispuestas sobre la mesa.



Tal es la experiencia que le es destinado al espectador en el trayecto que el film nos ofrece: asistir a perversos rituales en torno al fuego –de las casas, del cuerpo, de lo pornográfico. Y es que Mimi, Bubba, Noah, Hera, Seta, etcétera, es decir, todos y cada uno de los habitantes de este universo en llamas se abandonan sistemáticamente a algún tipo de ritual que repiten sin cesar.

## 2. 47. Un recuerdo

Sobre el cuerpo de Mimi comenzamos a escuchar cómo Bubba se pierde en otro lugar y en otro tiempo: “Solíamos cantar en las duchas, después de un partido. Todo el equipo. Había siempre mucho vapor, se bromeaba mucho, nos relajábamos. Y entonces, simplemente, empezábamos a cantar. Todos. Como una, como una gran familia.”



Y mientras él evoca con honda melancolía aquellos tiempos en los que todo el equipo después del partido cantaba bajo la ducha como una gran familia, Mimi –que bien pudo ser la animadora de dicho equipo– comienza a tararear aquella nana que le cantó a Bubba en el estadio de fútbol.

Anhelos, goces y nostalgias se entretajan viscosamente en este anhelante recuerdo de una gran familia bañado por la melodía de una nana que reza “*El chico yace, muy cerca de mi corazón, el día entero.*” Y ahí anida el drama de este personaje – un drama que habrá de marcar su destino: en el recuerdo de una familia perdida para siempre.

## 2. 48. El silencio de Seta

De pronto, Mimi pregunta “*¿Dónde es eso?*” y la enunciación nos traslada a la casa de Noah a través de una de las fotografías que tomó Bubba.



Pero antes de continuar el análisis detengámonos brevemente en la insaciable pulsión de contemplación que el film despliega: Arianne –con la casa que arde–, Hera y Seta –con la escena pornográfica–, Noah –con las imágenes de las pérdidas ajenas– y, por último, Bubba y Mimi –con las imágenes cotidianas de otros– se ven gobernados, subsumidos y condicionados por un voraz goce escópico. Un goce que ha de guiar la secuencia que sigue.

Con la imagen del niño Simon asomándose por la ventana escuchamos a Mimi preguntar: “*¿Tomaste fotos del interior?*” Bubba, con sarcástica sonrisa, le dice “*Todavía no, ¿debería?*” Y Mimi, sabiendo que así va a ser, profiere un maníaco “*Sí.*”



Y allí va Bubba bajo el dictamen de Mimi con la intención de penetrar en la casa del liquidador y su familia. La imagen que sigue al “sí” de Mimi es un plano semi-subjetivo de Seta con Simon en brazos abriendo la puerta a Bubba, quien, inmediatamente, prorrumpe en una batería de preguntas: “¿Es la propietaria de la casa? ¿Habla inglés? ¿Su esposo habla inglés?”



Preguntas a las que Seta no responde, sino que simplemente le observa, tranquila y en silencio, gesticulando que no con la cabeza. Pero si entiende lo que Bubba le pregunta ¿por qué se afana en no pronunciar ni una sola palabra<sup>335</sup>? En lo que sigue veremos como el silencio de Seta se irá imponiendo en el film localizando un verdadero agujero, un punto de ignición, que habrá de gravitar en torno al círculo familiar conformado por Hera, Seta y el niño –concretamente, en torno a su punto ciego: la paternidad de este niño.



Y si un denso silencio se instala en torno a la cuestión del padre, el texto perfila ahora su otra cara. Bubba le pregunta al niño “¿Es esta tu mamá?”, y éste le contenta negativamente con la cabeza al tiempo que Seta le abraza con fuerza a Seta, como si dijera: “no soy su madre pero en el fondo sí lo soy” –y es que, como pronto la propia Hera se encargará de explicar, estas hermanas, Seta y Hera, participan de una clara indiferencialidad especular.

No puede sorprendernos, pues, que este niño que Seta sostiene entre sus brazos y al que cuida todo el día no hable, o quizás no haya aprendido todavía, el idioma –y ¿acaso no puedo ocurrirle algo similar al propio Egoyan? Pues pensemos que su familia se traslado a Victoria (Canadá) cuando él contaba tan sólo con dos años, de modo que su primer lenguaje no fue el inglés sino el armenio.

---

<sup>335</sup> Solamente, recordémoslo, algún lejano susurro en un idioma que nos era desconocido.

## 2. 49. Oír el nombre propio

Ante esta dificultad, Bubba saca una tarjeta y les dice telegráficamente: *“Esta es mi tarjeta. Este es mi trabajo. Y este es mi nombre. Bubba.”*



De pronto, el niño repite *“Bubba”* y, tras mirarle Seta algo confundida, ambos sonríen.

Algo sucede en este instante: Bubba se reconoce al oír su nombre propio. La importancia de esta palabra en la que se fija su identidad adquiere toda su resonancia en el primer plano que nos devuelve su rostro: ahí, completamente enternecido, inundado de alegría, le escuchamos repetir: *“Así es. Bubba.”*



Pero este extraño regocijo, esta inquietante felicidad que recorre a Bubba al escuchar su nombre en boca de este niño ¿no revela el profundo deseo de tener también él un niño entre sus brazos? Y la última y estremecedora mirada que dirige a Seta, tan tierna pero a la vez tan triste, ¿no se ve asimismo atravesada de deseo?

Un oscuro alborozo le embarga al contemplar a esta mujer y a este niño: ahí, en esa casa, está todo lo que él desea: una mujer como Seta y un niño como Simon, es decir, una familia.

## 2. 50. De reglas y fetiches

Bajo los efectos de este perturbador encuentro, en el centro de censura, Tyler, el nuevo censor, se aproxima a Hera para presentarse –decir su nombre propio– y mantener con ella una breve conversación sobre el proceso de censura, dejando entrever soterradamente que sabe de lo suyo, es decir, de sus grabaciones: *“Tienes reglas y violaciones.”* –dice. *“Si ves una, aprietas el botón. Eso es todo. Aunque lo puedes hacer más complicado si quieres. Pero eso es cuestión de gustos.”*

Cuando anuncian por megafonía que la sesión va a comenzar, Tyler le pregunta si puede sentarse a su lado y Hera, contrariada, le responde que prefiere sentarse sola para poder concentrarse. *“¿En qué?”* se interesa Tyler cínicamente. Y ésta, ya

visiblemente incómoda y ofendida, le contesta: “*En la pantalla*”, pues está claro que de eso, de concentrarse en la pantalla, se trata.



Tras esta conversación acerca de las normas del proceso de censura y del saber de la transgresión de dichas normas –transgresión que porque ha sido descubierta no tardará ya mucho en salir a la luz– pasamos a una secuencia que se articula como su correlato y en la que vemos a Noah y Arianne haciendo el amor.



Mientras Hera visiona otra de las películas pornográfica, Noah y Arianne encuentran sus cuerpos en un acto durante el cual él no cede en su empeño de trabajo y no deja de hablar ni por un instante de la lista de pérdidas que Arianne tiene que confeccionar: “*¿Hiciste la lista?*” “*No*” –responde Arianne. Y Noah continúa: “*¿Tienes una idea de cuando la tendrás?*”, insistiendo en la necesidad de incluirlo todo, como por ejemplo las joyas.

Si a Noah le interesa tanto la cuestión de la lista –lista que, diríase, le excita lo mismo, o más, que la propia Arianne–, es porque ahí, en esos objetos que el dinero del seguro podrá comprar por segunda vez reconstruyendo así la vida de sus clientes y, por ende, tapando la herida producida por el siniestro, están sus fetiches: fetiches que le permiten hacer el amor con las víctimas, aunque, eso sí, en tanto que víctimas, es decir, en tanto que todavía estén en falta, o en tanto que todavía no hayan recuperado lo perdido.

Tal es la función del fetiche: taponar la falta –y, para ello, evidentemente, debe de haber falta– y restablecer una suerte de plenitud imaginaria –o, en palabras de Noah, una suerte de “normalidad” en la que sentir “que estás funcionando de manera correcta.”

## 2. 51. Seta, el voyeur y la mujer de la pantalla

Tras el encuentro con Arianne, Noah entra en su casa, se detiene en el hall a escuchar los intensos alaridos y jadeos que inundan este hogar de lo pornográfico y se

dirige hacia la cocina donde está Hera curándose unas verrugas que tiene en la planta del pie.



Allí, visiblemente alterado por los constantes gemidos de fondo, comenta que al principio Seta no podía ni ver esas películas y que ahora en cambio es como si estuviera... “*Adicta*” –termina asentando Hera sin ni tan siquiera mirarle. Una indecible tensión irriga la escena: en cada palabra, en cada gesto, leemos la crispación de Noah y la complacencia de Hera ante el hecho pornográfico.

Noah, agitado, le pregunta si no le molesta e, instantes después, dice: “*Pensé que ese era el propósito de tu trabajo.*” –Pero cuál ¿proteger contra la adicción a la pornografía? Hera, en respuesta a la ofensa recibida, le reprocha enojada: “*¿Desde cuándo piensas en mi trabajo?*”, y él, sin poder hacer frente a esta queja, cambia rápidamente de conversación preguntándole por sus verrugas con un dejo de maníaca indiferencia. –Y es aquí, lo estamos viendo una y otra vez, cada uno goza por su cuenta, por eso no hay manera de entenderse ni de interesarse por el otro.



Ya con las aguas más tranquilas, Hera le comenta que habló hace dos horas con un hombre, Bubba, que está interesado en usar su casa para rodar una película así que se pasará a tomar unas fotografías.

Noah sonríe satisfecho y justo en ese momento irrumpen unos gritos histéricos y aterrados. La sombría y desasosegante música que veníamos escuchando cobra intensidad mientras que ambos salen corriendo hacia el salón donde está Seta completamente erizada y con la cara desencajada chillando desesperadamente.



A través de la ventana del salón vemos cómo el voyeur se masturba sudoroso y agitado mirando desde el exterior cómo Seta en el interior mira a otra mujer que en la

pantalla televisiva se entrega a una sadomasoquista representación de la que brotan incesantes gemidos de dolor y placer. Cristaliza aquí la escurridiza lógica que la enunciación pone en escena confiriendo al relato ese tupido espesor tan característico del tejido egoyanescos: un hombre, Noah, que mira a un voyeur que se excita mirando a una mujer que se excita mirando el acto sexual que en la pantalla acontece.

Y en el centro de todas esas miradas encontramos un suceso nuclear y jamás mostrado: el espectáculo pornográfico que, como ya advertimos, participa de la misma dialéctica que el fuego amenazante, hipnótico y abrasador.



El visionado del film como experiencia que nos abisma en el desencadenamiento escópico de la pulsión alcanza su paroxismo: la aterrorizada mirada de Seta nos devuelve un plano de Noah e, instantes después, la también aterrorizada pero sobre todo magnetizada mirada de éste nos devuelve a su vez un plano del voyeur, a quien vemos masturbándose mientras contempla cómo Noah le contempla.

Y así, viéndoles mirar, participamos del insaciable goce visual que les habita, nos entregamos a él: tal es el mórbido y perverso acceso al sexo que la enunciación pone en juego.

Tras unos segundos el voyeur echa a correr y Noah sale apresuradamente tras él.



Ya en el exterior la cámara inicia un lento travelling descendiente hasta detenerse junto a la valla a la que fueron a parar las flechas de Noah. Y hacia allí corre el voyeur a quien vemos salir por la izquierda del encuadre seguido de Noah.



Pero en ese preciso lugar, junto a sus flechas, Noah se detiene. ¿Por qué? Pues porque éstas marcan su territorio, delimitan los confines de su mundo –imaginario– más allá del cual emerge el ignoto y abisal fondo de lo real.

Y, por cierto, ¿no metaforizan asimismo esa valla y esas flechas su otra escena, es decir, la escena de las víctimas? Una escena hacia la que Noah lleva corriendo toda la película para, digámoslo así, clavar sus flechas. –Flechas que, recordémoslo, donde nunca llegarán a penetrar es en el cuerpo de Hera.

## 2. 52. Y en el centro del film: un abrazo incestuoso

¿De donde emana, pues, el electrizante poder de imantación de esta casa que hace que Noah se instale en un sistemático movimiento de atracción-repulsión con respecto a ella? Pues lo hemos visto: del fervoroso hecho pornográfico que la habita.



Ahí, al interior de ese salón en el que se encuentran Hera, Seta y la pantalla, regresa Noah resollando fatigado y, de pronto, una insondable perplejidad se dibuja en su rostro: ahora que los jadeos y alaridos han desaparecido, ahora que la pantalla ha sido apagada, Noah observa algo que, como si de un febril resplandor alucinatorio y fantasmático se tratase, le deja consternado, aturdido –extasiado.



Nos hallamos exactamente en el centro del relato, es decir, en el mejor lugar para marcar algo como central y a la vez esconderlo, pues, como ha señalado González Requena, “si este lugar, por ser tal, posee la fuerza del centro pictórico, a la vez, dada la índole temporal del discurrir del film, resulta, en el momento en que aparece en el visionado, irreconocible como tal por el espectador.”<sup>336</sup>

Pues bien, en ese lugar central irreconocible para el espectador pero que moviliza poderosamente su inconsciente, la enunciación introduce a través de un plano subjetivo de Noah a las hermanas fundidas en un fraternal abrazo.

---

<sup>336</sup> González Requena, J.: *El secreto del fruto* (Victor Erice, Antonio López, Miguel Ángel), en Poyato, P. (compilador): *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Purabelle, Córdoba, 2005, p. 148.



Un abrazo tan fascinante y hermoso como abrasador, tan deseable como asfixiante y aniquilador: un abrazo incestuoso causado por la potencia fantasmática de una Diosa terrorífica que justo ahí, frente a ellas, en la pantalla, goza sin cesar, polarizando ese núcleo de opacidad en torno a la cual gravitan todos los focos de tensión del film: la ardorosa Diosa de lo pornográfico.

En este abrazo que se cierra herméticamente sobre sí mismo prefigurando el mundo arcaico e incestuoso al que las hermanas, junto al niño Simon, pertenecen –y del que Bubba y Mimi no son sino su justo reverso– cristaliza con notable literalidad la “fantasía fundamental” que Egoyan despliega en su obra y que constituye la matriz del universo perverso que pone en escena su filmografía.

Ahora, en este instante infinito en el que el fantasma se desvela por completo, toma cuerpo la escena primordial que el film moviliza: una escena sustentada por la mirada de un tercero en la que tiene lugar un abrazo abrumadoramente femenino y entre iguales. Y esa mirada que la sustenta, es decir, la mirada de Noah pero también la del cineasta, localiza la posición de alguien que está tanto dentro como fuera de la escena, que contempla el lugar del que ha sido desplazado –negado–, que observa un fuego femenino, prohibido e incestuoso que se expande inexorablemente y que no puede apagar.

Porque ahí, en su casa, hay fuego. Un fuego avasallador causante de ese abrazo que –entronizado por el lugar que ocupa en el film– escenifica la fusión de dos cuerpos incestuosos cuya perfecta y recíproca complementariedad alcanzará su apogeo casi llegando al final del film cuando los términos se inviertan y sea Seta quien arrope a Hera: ahí subyace su indestructibilidad. Una indestructibilidad que brota del inextinguible y mortal fuego que las habita y que cifrará no sólo el destino de Noah sino también el de Bubba y Mimi.

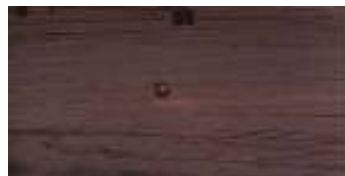
Permanentemente amenazado, imaginando desde el comienzo del film que su casa está ardiendo –“*Estoy en camino a ver a un cliente y empecé a pensar en nuestra casa. Parece como si estuviera imaginando cosas*”– Noah huye, como huyó el propio Egoyan al recrear el incendio de la casa de sus padres desde el lugar del perito y no desde el lugar del hijo.



Huir, tomar distancia, sí, pero ¿de qué? Pues lo estamos viendo y oyendo desde el comienzo del film: del fuego del goce de la mujer, que no es sino el fuego de la Imago Primordial en la escena primaria: un fuego que, porque no ha sido simbolizado, emerge con extrema violencia en esa pantalla jamás mostrada, en las escenificaciones de Mimi, en la casa de Arianne, en la impertérrita Lorraine y en las incestuosas hermanas; un fuego del que por mucho que Noah, y con él Egoyan, trate de huir, finalmente terminará por alcanzarle –porque, recordémoslo, en ausencia de toda referencia tercera, si el objeto que soporta al yo cae, el yo cae con él, es decir, que si la Imago Primordial con la que (o en la que) el niño se identifica arde, el yo de niño arde con ella, se desintegra.<sup>337</sup>

### 2. 53. La casa imposible o la imagen de una casa

Completamente contaminada por el masivo e indomeñable fuego de lo femenino comparece la rojiza y humeante tierra por la que vemos aparecer al coche de Bubba que avanza en dirección a la casa de Noah.



Ya en el interior Bubba toma algunas fotografías de la estantería y se acerca a coger uno de sus libros encontrándose con que se trata de una tira de cantos de cartón que sirven como decoración.



Bubba dice no entender y Noah le explica: “*Bueno, esta es una casa modelo. Una muestra para posibles compradores.*” Entonces Bubba les pregunta por qué

<sup>337</sup> Tal y como explicamos cuando atendimos al proceso edípico, si en la dialéctica narcisística, que es la de la relación dual, no interviene ninguna figura tercera introduciendo una referencia externa que funde simbólicamente al sujeto en tanto que ser diferenciado, la indefectible caída o la negación del objeto –materno– con el que el yo se identifica supondrá necesariamente la caída o la negación del propio yo.

quisieron venderla y Noah continúa explicándole que no la necesitaban más como muestra ya que decidieron parar la construcción porque las otras casas no se vendieron y los promotores entraron en bancarrota.

De manera que en las antípodas de la áspera casa de Arianne tras el paso del fuego, Noah, Hera, Seta y el niño viven en una casa piloto que recrea el más puro estilo kitsch: un casa de superficies extremadamente lisas donde todo participa de la puesta en evidencia del simulacro que constituye: objetos de cartón o de plástico que, en palabras de González Requena<sup>338</sup>, se entregan a una suerte de significación hiperbólica, desmesurada, que se exhibe en la peculiar dialéctica que establecen con la materia en la que se realizan.

Todo protege a esta casa de ser una verdadera casa; todo participa de esa hiperbólica y desmesurada significación nombrando la imposibilidad de su autenticidad; todo, menos esa pantalla de la que brota el destructor fuego de lo pornográfico. ¿Y no pareciera que la casa entera tratara de protegerse precisamente de ese fuego que alberga en el corazón de la misma y que ya vimos cómo arrasó la casa de Arianne?

Sea como fuere este hogar que ostenta ser un falso hogar y que contiene en su interior un núcleo abrasador designa algo que ya hemos apuntado en varias ocasiones: a saber, la radical imposibilidad de su habitabilidad. Radical imposibilidad, decimos, que nos permite retomar la vinculación que ya señaláramos entre el liquidador y la imagen o el dibujo de una casa. Recordemos, en este sentido, cómo la enunciación tras anotar los quiasmas entre sus dos fondos introdujo a Noah en el imaginario mundo de las vallas publicitarias a través de un plano medio de él junto a la casa de cartón a la que disparaba sus flechas.



Pues bien, ahora que sabemos que su casa participa de la misma lógica que esas casas dibujadas que nunca llegaron a construirse, cabría que nos preguntáramos ¿y si también su familia formase parte de este gran escenario de cartón?

Un escenario, o una casa imposible, que se aproxima notablemente a los que comenzara a crear un año después el representante del Pop-Art americano que basó su fama en la reproducción de viñetas de cómic a gran tamaño, Roy Lichtenstein.

---

<sup>338</sup> González Requena, J.: *El kitsch imperial* (1993), op. cit., p. 22.

Hablamos de una conocida serie llamada “House”<sup>339</sup> que el artista neoyorquino realizó entre 1992 y 1997 y en la que trabajó en algunas de sus instalaciones una dialéctica muy similar a lo que *The adjuster* pone es escena: casas que no son lo que parecen, simulacros, sucedáneos o sustituciones de casas en las que se ve el motivo de fondo neo-kitsch que caracteriza asimismo el universo filmico que nos ocupa.



Esta obra, realizada en 1996, se llama “House I”. La primera imagen pertenece al jardín de la Galería Nacional de Arte, en Washington, y la segunda al museo Kunsthaus Bregenz, en Bregenz, Austria. Se trata de una casa imposible que no es lo que parece pues tanto las paredes como el techo giran hacia nosotros, espectadores, como vemos claramente en estas otras dos imágenes de la tercera de las casas imposibles de Lichtenstein, “House III”.



Esta casa data de 1997, año en el que murió el artista, y fue exhibida en la terraza del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. En ella podemos apreciar como Lichtenstein trabaja con las posibilidades de la holografía y de la perspectiva invertida para crear una ilusión óptica en el espectador, ya que si la esquina de la casa parece proyectarse hacia delante en realidad retrocede, tal y como observamos en la segunda imagen.

Si traemos a colación estas casas lichtensteinianas es porque sus imágenes resuenan poderosamente sobre la enigmática casa del liquidador. Hablando Egoyan en una ocasión de la misma apuntaba: “esa casa en una urbanización desierta deja de ser una casa para convertirse sólo en la idea o la imagen de un hogar.”<sup>340</sup> Idea o imagen de un hogar en la que, como en las casas de Lichtenstein, resulta imposible vivir.

<sup>339</sup> Serie en la que encontramos un total de seis obras, entre pinturas, esculturas de bronce patinado y esculturas exteriores de aluminio pintado.

<sup>340</sup> Citado en Weinrichter, A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan*, op. cit., p. 38.

“¿Es posible, se preguntaba el cineasta haciendo referencia al desafío que enfrentó con esta película, convivir con algo que no es real, que es tan solo algo que se adapta a la imagen que uno quiere tener de determinada cosa, y sin embargo llegar a depender emocionalmente de ello?”<sup>341</sup> Es decir, ¿es posible construir una vida alrededor de la imagen de un hogar y la imagen de una familia y, sin embargo, creer vigorosamente en su existencia? ¿Es posible vivir –tal y como lo enuncia Ludwig Giesz en su *Fenomenología del kitsch*– una “vida falsa que, además, conoce su falsedad”<sup>342</sup> y al mismo tiempo pensar que se está funcionando con toda normalidad? –Es más, trabajando, como lo hace Noah, para que también sus clientes conquisten de nuevo dicha normalidad.

## 2. 54. La cifra del origen

Esta desconcertante idea de vivir en una casa modelo en la que nada les pertenece, en la que todo les es ajeno, despierta el interés de Bubba que exclama: “*Es algo especial.*”



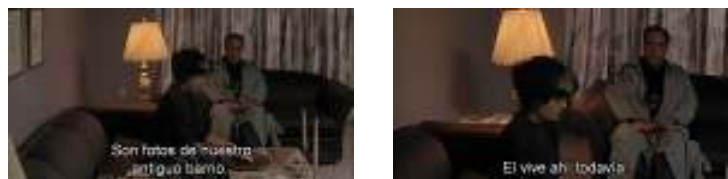
Y se dirige decidido al salón en él que está Seta quemando unas fotografías que tiene esparcidas por la mesa. Ahí, en el sofá donde hace unos momentos las hermanas se abrazaban, está de nuevo Seta y, junto a ella, casi tocándola, el fuego: un fuego que no ha dejado de comparecer en el centro mismo del film y en torno al cual vemos ahora como se organiza toda esa imaginaria kitsch que confiere a la puesta en escena el frío artificio que la caracteriza. Así que, insistamos en ello, de un lado está el fuego, el único elemento que pertenece a la dimensión de lo real, de lo verdadero, de lo que no es copia u objeto serializado; y, del otro, en su mismo extremo, tenemos el puro decorado: las cortinas, las lámparas, los cuadros, los candelabros, objetos todos ellos falsos que se afirman en su inverosimilitud nombrando lo que nunca llegarán a configurar: un auténtico hogar.

A la incertidumbre que envuelve el hecho de que esta familia viva en una casa que no es sino una inútil muestra para posibles compradores de un proyecto

<sup>341</sup> Citado en Weinrichter, A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan*, op. cit., p. 38.

<sup>342</sup> Giesz, L.: *Fenomenología del kitsch. Una aportación a la estética antropológica* (1960), Tusquets, Barcelona, 1973, p. 30.

abandonado, se suma otro interrogante que ya planteamos páginas atrás, cuando vimos a Seta sumida en su destructiva actividad. ¿Qué representan estas fotografías?



“*Nuestro hermano las envía. Son fotografías de nuestro antiguo barrio. El vive ahí todavía*” –se apresura a explicar Hera ante la extrañada mirada de Bubba mientras la cámara se aproxima zozobranante hacia el interior del salón. Y así descubrimos que estas fotografías que, como al comienzo del film, Seta hace arder, recogen imágenes de su lugar de origen.

Bubba pregunta con vivísimo interés: “*¿Por qué las quema?*” Y Seta, que como bien sabemos no habla fuera de su círculo incestuoso, mira a su hermana Hera, quien, tras permanecer unos segundos contemplando pensativa a Bubba, responde por ella con cariñosa complicidad: “*No le gusta guardar cosas.*”



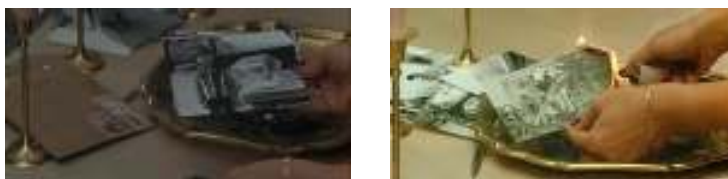
Opacas e inquietante palabras que, como si resonasen en su interior con la fuerza de una revelación, Bubba repite con insondable gravedad: “*No le gusta guardar cosas.*”



¿Será por eso, porque a Seta no le gusta guardar cosas, que toda la familia vive en una casa con la que no han establecido vínculo alguno, en la que no hay nada que les sea propio, nada que les haga reconocer en ella su hogar?

Penetrar en la urdimbre de incertidumbres que laten en el relato, hacer eco de ellas, sentirlas, palparlas, saborearlas, supone necesariamente recoger a su paso todos aquellos interrogantes que la letra del texto escribe. De modo y manera que nosotros nos preguntamos: ¿encerrarán esas fotografías de su lugar de origen algún oscuro saber acerca de esta familia? Algún saber que quizá sólo Seta, Hera y su hermano sepan; algún saber que quizá Seta proteja con su silencio y su fuego –un silencio y un fuego que no hacen sino tachar el pasado, convertirlo en cenizas; algún saber que quizá verse

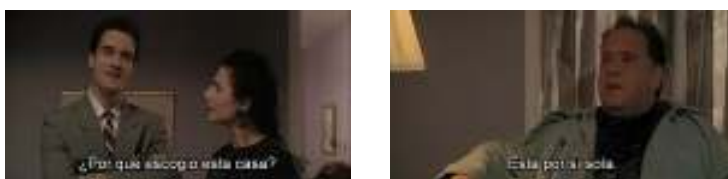
sobre del origen de este niño, Simon, a quien, recordémoslo, vimos en una de las imágenes que estaban a punto de arder.



Es decir, ¿encerrarán estas fotografías el dato básico que vendría a escribir el definitivo borramiento de las diferencias cerrando finalmente y para siempre el inexpugnable círculo familiar de Hera, Seta y el niño? O en otras palabras, ¿cifrarán estas fotografías que el hermano envía la verdad sobre la paternidad de este niño?

## 2. 55. Bubba, el cineasta

Instante después de aclarar porqué Seta quema las fotos, Hera le pregunta a Bubba quién actuará en la película, a lo que éste, aún conmocionado por aquellas densas palabras –“*No le gusta guardar cosas*”–, se incorpora en el sillón diciendo dubitativo que nadie conocido.

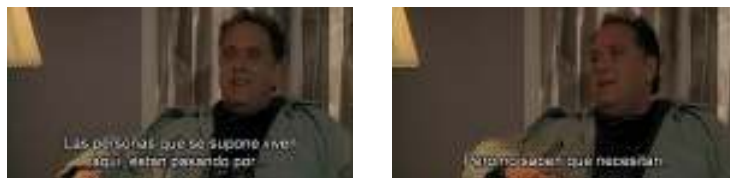


Noah, por su parte, se interesa por la razón que le llevó a escoger su casa y entonces Bubba exclama entre risas nerviosas: “*Bueno, supongo que por las mismas razones que ustedes. Es solitaria. Está por sí sola. Claro que ustedes pensaron que eso sería diferente, que tendrían vecinos, pero no. Aún no.*” Y mientras habla del extraño magnetismo de esta casa que desde el principio le capturó, Bubba mira insistentemente a Seta, esa enigmática mujer en la que, como vimos secuencias atrás cuando ella le recibió con Simon en brazos, él proyectó un ideal de familia.

Hera le pregunta si la descripción de la casa que acaba de hacer encaja con su personaje, y Bubba, con un gesto retorcido y rayano en la agresividad, tiene un pequeño lapsus: “*¿Mi personaje?*” que evidencia que él, Bubba, el cineasta –¿como Egoyan?–, es también el personaje de su película. Pero Hera, sin caer en la cuenta de que cineasta y personaje se fusionan en uno, en seguida rectifica: “*No, no, el personaje de la película. La persona que se supone vive aquí.*”

Y de eso, de “la persona que se supone vive aquí”, es decir, de él, va a comenzar a hablar Bubba con estas confusas y titubeantes palabras: “*Oh, ¡La persona de la*

película! *La persona de la...*”, tras las cuales continúa con un dejo de nerviosa crispación: *“Las personas que se supone viven aquí, están pasando por un momento muy extraño en sus vidas. Tienen todo lo que quieren, o tienen los medios para tenerlo todo, pero no saben qué necesitan –y de nuevo mira a Seta, triste y anhelante, ¿quizá sabiendo que es ella aquello que necesita y que sin embargo no puede poseer?–, así que prueban cosas diferentes y esta casa es una de ellas.”*



Así, con esta sinceridad, comienza Bubba a desplegar la rabia, la angustia y la melancolía que oprimen su ser. Pero ¿a dónde apunta? ¿De qué habla este hombre que no sabe lo que necesita? Pues de encontrar algo verdadero, algo más allá de todas esas representaciones que junto a Mimi lleva a cabo y en las que late un fondo de amargura, una insondable insatisfacción, que amenaza con desintegrarle. En definitiva, algo con lo que gozar –y ahí existir, ser.



Noah y Hera, desconcertados ante tan impenetrable decir, le miran, se miran y le vuelven a mirar a la espera de una aclaración: *“No estoy seguro de... No estoy seguro de haber entendido”* –balbucea Noah. Y Bubba, este hombre que ya vimos cómo anhelaba una “gran familia”, continúa hablando de la aflicción que le embarga mientras la cámara se aproxima hacia él en un pausado y lento movimiento que confiere especial espesor a cada una de sus palabras y a los densos silencios que las acompañan: *“Bueno. Hay muchos lugares que uno ve y no piensa en ellos, uno pasa de frente. Pero sin razón alguna puede que veas una casa y que te pongas a pensar ¿qué sucederá ahí dentro? Y algunas veces aparece la oportunidad de averiguarlo. Podría ser una puerta abierta al pasar de noche. Podría ser un vistazo a la familia de otro. O podría ser una invitación a cenar, aunque es raro, tienes que tener amigos. Y en otras ocasiones uno puede encontrar alternativas.”*



Un primer plano anota cómo el melancólico Bubba con ritmado dolor, con el rostro compungido y tembloroso, con los ojos llameantes y empañados de amargura – perdidos en el fuego de Seta, la mujer-madre a la que él desea– y con la voz llorosa y temblorosa vierte en esta descarnada confesión su más íntimo goce: averiguar qué sucede tras la puerta de esa solitaria casa de la que mana una poderosa fuerza de atracción.

Y eso es justamente lo que está haciendo: echar un vistazo en el interior de esa casa que le imanta. Pero ¿no es eso lo que hizo el otro voyeur, el hombre de beige? Y Noah, ¿acaso no echa él un vistazo en el interior de esas casas que luego han sido pasto de las llamas –casa que por ello también a él le imantan– a través de las fotografías de sus clientes?

Es más, ¿no será esa la razón de que Noah esté con Hera, Seta y el niño? Porque ahí también él, como Bubba y el voyeur, quiso echar un vistazo. Y es que de eso se trata precisamente: de echar un vistazo, de verlo todo, pero sin participar ni implicarse. ¿Cómo? Pues asomándose a la familia de otro en tanto que “indio”, o en tanto que perito, o en tanto que amante. Y Bubba, ¿no se asoma él en tanto que cineasta?

Repitémoslo una vez más: es de tomar distancia de lo que aquí se trata: por eso, de una u otra manera, todos los personajes están, como en la lógica incestuosa, constantemente traspapelados o fuera de lugar: ¿es Noah un ángel, un perito o un amante?, ¿es Bubba un hermano, un vagabundo o un cineasta?, ¿es Hera una madre?



La tensión se palpa en el ambiente. Hera y Noah apartan la mirada confusos sin saber qué decir y Bubba, haciéndose cargo de la situación, se levanta para irse.



Entonces, Noah le sonríe enternecido y se despide de él con un amistoso apretón en el brazo, mostrándole conmovido su afecto y comprensión. –Lo estamos viendo: Noah ha visto en Bubba a un hombre necesitado y por eso le ayudará dándole todo aquello que necesite.

Finalmente, Bubba, sintiendo el calor de Noah, le devuelve el abrazo y así, agarrados el uno al otro, permanecen durante unos segundos.

## 2. 56. Dos encuentros

Un primer plano nos muestra el pie de Hera en manos de un podólogo. La embelesada mirada de ella mientras le escucha hablar encierra un enigma al que no accedemos hasta que un contraplano nos muestra que el podólogo es el galante hombre con el que se cruzó en el metro.



La incertidumbre sobre cómo ha llegado Hera a su consulta suscita un interesante enmascaramiento que tiñe este pequeño romance de un oscuro misterio. Y, no por casualidad, es del misterio de las verrugas de lo que hablan. “*Las verrugas son muy misteriosas*” –dice con penetrante mirada el cautivador hombre de bata blanca, y continúa explicándole que éstas pueden crecer y esparcirse mientras le acaricia la planta del pie.



Hera, agasajada, le pregunta si la reconoce a lo que él responde inmediatamente que por supuesto, momento en el que le quema otra verruga y ella se inclina en un gesto de padecimiento.

Y así, con este cruce de miradas atravesadas por el dolor y el deseo, termina esta breve cita tras la que somos empezados en el interior de una de las habitaciones del hotel. Si la secuencia de la que venimos se presentaba como una prolongación de aquel

fugaz encuentro en el metro que estuvo modelado bajo las claves del amor cortés<sup>343</sup> – recordemos como Hera olvidaba sus flores y el apuesto caballero corría a cogerlas–, la secuencia que ahora comienza se sitúa en su justo reverso.



El atractivo homosexual, tras observar, secuencias atrás, el gusto de Noah por las fotografías de sus víctimas, le invita a ver una serie de imágenes en las que le vemos posar sensualmente desnudo y con cadenas. Del insinuador juego de miradas entre Hera y el podólogo que alcanzaba su clímax con un aquejado ademán de doloroso placer pasamos a una clara interpelación al juego sadomasoquista.



Noah, llevado por la aturdida compasión que le caracteriza, le informa, al igual que hace con el resto de sus clientes, del estado en el que se encuentra: “*¿Cómo están ustedes dos? ¿Está bien este lugar? Es importante que se queden en un lugar donde estén cómodos. Porque quizá no lo sientan, pero están en estado de shock.*”, y el lascivo homosexual, ardiente en deseos de acostarse con él, le corrobora: “*Lo siento.*”



Entonces, un primer plano de Noah pone al descubierto la abrumadora carga que este ángel benefactor venido a consolar a todos sus clientes lleva sobre sus espaldas –y que protagonizará la próxima secuencia.

## 2. 57. La celebración

En una cafetería Noah se reúne con Tim y Lorraine para celebrar que su solicitud ha sido resuelta. Tim, muy satisfecho levanta la copa y brinda por el

---

<sup>343</sup> Pensemos asimismo que en el amor cortés la dama suele estar casada y coquetea con otro hombre, al que concede caricias y besos, jugando así con la ilusión de trasgresión –lo cual no quiere decir que el amor cortés sea platónico sino que la realización del acto sexual marca el final del juego.

asesoramiento y el cariño que, según dice, Noah les ha dado en esos tiempos de necesidad.



A medida que la cámara va aproximándose hacia ellos vemos a un Noah descompuesto y decepcionado que comienza a proferir unas cuantas frases deshilvanadas acerca de la dificultad de su trabajo hasta que de pronto pareciera justificarse manifestando cómo toda su vida se juega en el plano de la necesidad de sus clientes: *“Sólo estoy ahí cuando me necesitan. Para liquidar la solicitud.”*



Tim, confuso, le pregunta qué está diciendo y Noah –de modo, diríase, similar a lo que hizo Bubba en su casa– abandona el repetitivo discurso que venía sosteniendo y empieza a sincerarse: *“Que a veces siento que me ven como un tipo malo porque alguna persona, la persona que les vendió la póliza, los engañó.”* Y sobre el frío y severo rostro de Lorraine, su amante, le escuchamos decir: *“Yo sólo estoy ahí para limpiar la cochinada.”*



Ella, tras escuchar como Noah se refiere a sus relaciones en términos de “limpiar la cochinada”, le pregunta tensa, erguida e imperturbable: *“¿Y lo hiciste en nuestro caso?”* El contraplano que responde a la mirada de Lorraine nos devuelve al desorientado Tim batiendo la cabeza en gesto afirmativo mientras Noah repite con un hilo de voz: *“Sí. Limpié la cochinada.”* Ahora que la solicitud ha sido resuelta, ahora que el matrimonio puede abandonar el hotel y comenzar a rehacer su vida, tener una nueva casa, nuevos objetos, etcétera, ahora que, en definitiva, ya ha “limpiado la cochinada”, Noah se despide transido de desconcertante y amarga ternura.

Despedida que Lorraine, sin un viso de emoción, de tristeza o de desmoronamiento, acoge con rígida frialdad, pues, como ya sugerimos, esta impertérrita

mujer de hielo es otra de las figuraciones de la Diosa que el relato promueve: una suerte de Diosa –madre– gélida e indestructible, enfrentada a dos hombres –padre e hijo–, zozobrantes y a la deriva.



Bajo la fulminante mirada de su mujer, el anciano Tim abraza a Noah y, asumiendo el papel de padre que otrora le otorgamos, le da, según dice, un pequeño consejo: *“No puedes andar cargando con el peso del mundo en tus hombros. Es sólo un trabajo.”*

Pero es este un consejo completamente intolerable para Noah que, como sabemos, se siente precisamente llamado a eso, “a cargar con el peso de todas las desgracias”, así que le mira con desmesurado desprecio hasta que Lorraine –la madre incestuosa, la diosa inalterable, la amante despechada– tercia impávida: *“Vamos, chicos. Se supone que estamos en una celebración”*, tratando de calmar el enfrentamiento entre Noah y Tim –el hombre que, no lo perdamos de vista, ocupa el lugar del padre en el relato: un padre que no le reconoce, que no valora su sacrificada entrega.



Por último, Tim mira a Lorraine con gran entusiasmo, como si nada hubiese ocurrido, y Noah brinda: *“Por Tim y Lorraine. Por obtener una gran póliza. Y por merecer exactamente aquello para lo que estaban cubiertos.”*

## **2. 58. “Es mi hermana”**

En la sala de proyección, esa otra mujer siempre expuesta a la mirada de Hera y de su videocámara, esa mujer que se erige como la insaciable y gozadora Diosa del espectáculo pornográfico, susurra entre gemidos: *“Sí, vamos, vamos... Tan caliente. Tan caliente”*, mientras que el gran censor se acerca a Hera y se sienta junta a ella poniendo la mano sobre su videocámara.



Inmediatamente después de ser descubierta por la inapelable instancia de poder que el director, o el gran censor, representa, éste, sentado junto a Tyler, el nuevo censor, le dice a Hera que no está molesto sino todo lo contrario: *“En realidad te estoy agradecido por traer esto a la luz. Verás. Cuando fui asignado a este trabajo solía pensar que estaba solo.”* “¿Solo? ¿En qué?”, pregunta Hera. Y este padre de la censura precisa: *“En sentirme de vez en cuando excitado por partes del material que debía clasificar. Solía perturbarme.”*



Y tras su confesión, afirma satisfecho al tiempo que Tyler, su pupilo, esboza una silenciosa sonrisa: *“Pero cuando Tyler me dijo lo que te había visto hacer, de pronto me sentí liberado. Lo que reconociste fue saludable. Claro que es un material excitante.”* Pero Hera, disgustada, agacha la cabeza desviando su mirada, y entonces el censor pasa a recordarle: *“Pero nuestro trabajo es asegurarnos que nadie lo vea. Y de paso podemos preservarlo para nuestro placer.”*

Ella, lamentando que no la entiendan, dice: *“No lo hago para mí.”*, cosa que al censor no le importa: *“Aunque sea para tu marido o para tus amigos. Para tus amigos. Porque así me gustaría que me considerases. Como un amigo.”* Es decir, como un amigo con quien compartir lo excitante que son esas películas pornográficas que censuran; un amigo, por ejemplo, como Tyler, su silencioso cómplice, su joven aprendiz.



Ante tan palmaria e insidiosa declaración de intenciones, Hera, como también lo hicieron en su momento Bubba y Noah, decide desvelar su verdad, explicárselo todo, de modo que comienza a hablar de Seta: *“Es para mi hermana –les dice– Le gusta saber qué hago. Siempre le ha gustado.”* Y, con estremecedora emoción, repite: *“Es mi*

*hermana.*”, momento en el que la radical disimetría de la configuración plano contraplano que organiza la secuencia alcanza pleno sentido: si Hera figura tan ostensiblemente desplazada a la izquierda, si es el suyo un plano sumamente descompensado, es porque el vacío que la compañía está destinado a designar a Seta, su hermana.

La letra del texto pone así de manifiesto algo que ya recogimos en el abrazo que ocupó el centro temporal del film: que estas hermanas, Hera y Seta o Seta y Hera cuyos nombres participan de una clara homofonía, se funden y confunden en una sola por la vía de la identificación imaginaria. Que ellas son indivisibles. Y es de esa indivisibilidad, propia del universo incestuoso en el que ambas habitan, de lo que a continuación va a hablarnos Hera en este plano que, como decimos, otorga a Seta su justo lugar, ahí, junto a su hermana: *“Cuando estaba en la escuela siempre quería saber qué había aprendido. Yo se lo contaba. De esa manera lo aprendíamos juntas. Ella no fue a la escuela. Es mayor que yo. Tenía que quedarse en casa. Así es como son las cosas de donde vengo.”*



Y mientras escuchamos estas palabras, el trazado visual nos va mostrando a Hera, ora fulgurante y entusiasmada, ora grave y afligida, y en contraplano, con la cámara ubicada justo en el lugar que nombra la presencia-ausencia de Seta –lugar en el que sucesivamente se instala la mirada espectral–, las recelosas e incómodas expresiones del gran censor y de Tyler.

La subyacente tensión plástica que envuelve la historia de estas hermanas nacidas, podemos suponer, en Armenia, acoge el conflicto entre los orígenes armenios de Egoyan y la cultura canadiense en la que se crió. Un conflicto que, presente a lo largo de toda su filmografía, ahora toma cuerpo en el personaje de Seta, la hermana mayor que no sólo entonces, en su país de origen, sino que también ahora se queda en casa, junto a su familia, apartada y excluida de la vida pública.

Pensemos, en este sentido, la visión eminentemente pornográfica que Hera transmite a su hermana de la sociedad occidental, pues esos videos –a través de los cuales Seta accede al mundo exterior– son lo único que las vemos compartir. Y así, la

enunciación funde, al menos en el interior de esta familia, la cultura occidental anglosajona y el espectáculo pornográfico en un solo plano.



El gran censor, concentrado, se esfuerza por comprender, Tyler, azorado, baja la mirada, y Hera continúa: *“Verá. Es muy extraño lo que hacemos aquí. Muy difícil de explicar. Desde que empecé a grabar ella puede ver lo que cortamos. Lo que no permitimos que otras personas vean. Entonces cuando llevo las cintas a casa y ella ve las decisiones que estoy tomando, ella... Ella se siente muy orgullosa.”*



Frente al embargado y llameante rostro de Hera, el amenazante censor, que, recordémoslo, comenzó la conversación proclamando sus deseos de compartir con ella el excitante material que censuran, se echa en el respaldo de la silla y sentencia inquisitivo: *“Todos tenemos impulsos, admite aunque sea eso.”* Interesante intervención porque tal es precisamente lo que Hera acaba de hacer: admitir sus impulsos, contarle con quien comparte ella ese material tan excitante, hablarle de su goce: y es evidente que ahí, él, no tiene nada que hacer.



Y por eso, porque ahí, él, no tiene nada que hacer, Hera, capciosa, le encara preguntándole con desdén: *“¿A usted?”* El implacable censor profiere un contundente *“Sí”*, y Hera concluye retóricamente: *“¿Por qué?”*

Lo estamos viendo: en el perverso universo que ante nuestra mirada se despliega no hay entendimiento posible –y es que aquí, insistamos en ello, cada uno goza por su cuenta.

## 2. 59. Vecindades y distancias

Si ensayamos a cruzar las dos secuencias que acaban de sucederse pronto apreciaremos cómo el texto entreteteje interesantes vecindades entre la una y la otra, ya que, por ejemplo, ambas presentan una misma configuración formal en plano contraplano en la que una mujer –Lorraine y Hera respectivamente– se confronta a dos hombres, uno más mayor que el otro, y cuya relación consigna claras concomitancias que podríamos articular en los siguientes términos: padre e hijo en el caso de Tim y Noah; maestro y discípulo en el caso del gran censor y de Tyler.

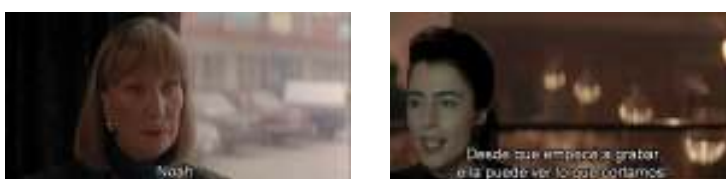
Asimismo pudimos comprobar en el transcurso de las mismas la vigorosa e inquebrantable entereza de estas dos mujeres que no han cejado ni ante las duras palabras de despedida de Noah ni ante la morbosa interpelación sexual del censor.



Anotados los quiasmas que actúan en el interior del discurso emparentando ambas secuencias acogeremos sus diferencias, pues es ahí, en esa constante ambivalencia, donde se juega la viscosa y escurridiza lógica del tejido egoyanesco.

Para dirimir la distancia que entre Lorraine y Hera opera comenzaremos por recordar la manera en la que ambas se muestran: mientras que Lorraine se erige lacónica, distante e inalterable en el centro del plano, como si de una pieza de hielo se tratase, Hera, en cambio, comparece atravesada por un torbellino de sentimientos y completamente desplazada a la izquierda del encuadre, en un plano que no hace sino redundar en lo que dicen sus palabras: que ella no es sin su hermana, que ambas se necesitan, que son dos caras de la misma moneda.

Así que, frente a la hierática Lorraine, Hera siente y padece, se ríe y se emociona, pensando en su hermana.



Y ¿cómo no reparar en el hecho de que Noah mantenga relaciones sexuales con Lorraine, su clienta –relaciones que, advirtámoslo, nos permitieron hablar de cierto latido incestuoso–, y no con Hera, su mujer?



Sabemos que hay dos condiciones muy precisas por las que pasa el goce de Noah: en primer lugar, que el otro esté en estado de pérdida, esto es, que haya visto reducidas todas sus pertenencias a una lista de objetos; y, en segundo lugar, que el otro le reclame –tal y como en su momento hicieron Lorraine, Arianne y el indio homosexual.

Ahora bien ¿qué ocurre con Hera? Pues si bien su posible, aunque de momento incierto, estado de pérdida –¿habrá perdido también ella su casa y todos sus objetos?– hemos de dejarlo por ahora en suspenso pues, como pronto veremos, encierra la causa del origen de su relación con Noah, lo que a estas alturas resulta evidente es que su reclamo apunta hacia otro lugar: a saber, hacia su círculo incestuoso y hacia el hecho pornográfico, como recordamos, de nuevo, en estas imágenes.



## 2. 60. Un ángel desarraigado

Es de noche. Louise, la chica encargada de la limpieza, se cruza con Noah en el corredor del hotel y, tremendamente emocionada, le dice: “Sabe Sr. Render. Los escucho hablar sobre usted.” “¿A quién?”, le pregunta Noah. Y ella, con fogosa devoción, continúa: “A la gente de aquí. Piensan que usted es un ángel.”



E inmediatamente, con el aura angelical que Louise le acaba de otorgar, Noah, pronuncia su discurso –un discurso que, como venimos viendo, repite sin cesar y en el que nombra un terrible y traumático suceso: “Louise. Esta gente está en estado de

*shock.*” Y mientras contempla su mano, ahora extendida, y que sólo al final del film sabremos qué significa, sigue: “*Sus vidas enteras han sido desarraigadas. Algunos no llegan a darse cuenta de la magnitud de lo que les pasó, y necesitan todo el apoyo que podamos darles, ¿sabes?*”

Pues sí, un suceso traumático e insistentemente localizado en el centro del film ha dejado las vidas enteras de todos los personajes, y la de Noah el primero, desarraigadas –desplazadas. Desarraigo que queda escrito, y de qué manera, en la doble vivencia del exilio que marcó la vida de los padres de Egoyan, ya que recordemos que ellos eran hijos de refugiados armenios que en 1962, por el auge del nacionalismo egipcio, decidieron emigrar a Canadá y se instalaron en la ciudad de Victoria.

Doble vivencia de desarraigo, o si se prefiere, doble vivencia de desplazamiento, de la que, como no podía ser de otra manera, la escritura de Egoyan no podrá tomar distancia. Volveremos, así pues, sobre ella.



Cuando Noah termina su discurso vemos a una Louise completamente arrobada, fascinada, loca por él, que, a punto de echarse a llorar, le dice: “*Es usted maravilloso, Sr. Render.*”

## 2. 61. El sueño de Noah

En el dormitorio de su casa está Noah –este ángel que, en una suerte de identificación especular invertida con Robin Hood, el mejor de los arqueros, cuida de todas sus víctimas– concentrado en algún punto del exterior al que dispara sus flechas desde la ventana mientras que en la cama Hera, Seta y Simon le observan.



La articulación narrativa en plano contraplano de esta secuencia organizada a través de las miradas semisubjetivas de Noah y Hera respectivamente conecta con la constelación plástica de aquel momento en el que pudimos constatar como Hera, Seta y Simon conformaban ese bonito fondo incestuoso que le permitía a Noah disparar sus flechas hacia otra parte.



Pues bien, entre flecha y flecha, Noah y Hera discuten ante la atenta y silenciosa mirada de Seta y Simon. Noah trata de convencerla de que es una buena idea que se vayan de casa por un tiempo y cuando Hera comenta que no le gusta la idea éste responde: “*Sí, pero están pagando por ella. Nos darán mucho dinero.*” Y termina diciendo: “*Mucha gente sueña con una oportunidad como esta ¿sabes?*”



Y con la estela de estas últimas palabras –“*Mucha gente sueña con una oportunidad como esta ¿sabes?*”– observamos el coche de Bubba al amanecer atravesando el nebuloso desierto en dirección a la casa.



Allí va Bubba decidido a hacer realidad ni más ni menos que el sueño de Noah que, como acabamos de escuchar, consiste en recibir una gran cantidad de dinero a cambio de abandonar su casa, pero ¿no es esto lo que les sucede a sus necesitadas víctimas sólo que al revés?

Es decir, que si en el caso de las víctimas un siniestro les obliga a abandonar su casa y alojarse en el hotel hasta que reciben el dinero de su póliza, a Noah le sucede exactamente lo mismo aunque con los tiempos invertidos: primero le ofrecen el dinero, luego se aloja en el hotel y, por último, su casa arde en un incendio.

## 2. 62. Una bella imagen

Bubba llama a la puerta y Noah le abre todavía adormecido lo cual no pude dejar de llamarnos la atención pues hemos visto en varias ocasiones cómo él pasaba las noches sin dormir dando vueltas de un lado a otro de la habitación. ¿Será que al fin ha conciliado el sueño pensando en lo pronto que abandonará esa casa?



Sea como fuere, Noah se va a la cocina a preparar café y Bubba –quien, recordémoslo, quería echar un vistazo a la familia de éste– librado a sus fantasías comienza a recorrer embelesado la casa al son de unas delicadas notas de piano.



La cámara sigue a Bubba mientras sube las escaleras, avanza por el pasillo, abre la puerta del dormitorio de Hera y, entusiasmado ante lo que ve, penetra en él, hasta la cama, dispuesto a tomar una fotografía. A medida que Bubba, muy sigilosamente, se va aproximando más y más a la cama el plano comienza a abrirse paulatinamente hacia la derecha hasta que contemplamos bañados por la suave la luz del amanecer a Hera, al niño Simon y a Seta placidamente dormidos.



Bubba dispara dos fotografías y el ruido del motor de la cámara junto al destello del flash hace que Hera y Seta se despierten sobresaltadas. Hera le pregunta qué está haciendo y Bubba le explica antes de disculparse: “*Es una imagen tan bella ustedes durmiendo.*” Una imagen tan bella como incestuosa que, por cierto, responde al hecho de que Noah haya podido conciliar el sueño –y, así, desplazado de su habitación, no sólo Noah logra dormir, pues lo que él concretamente no hacía era dormir con Hera, sino que también ella se ve librada de sus pesadillas.



Noah entra al dormitorio, se detiene junto al ficus de plástico<sup>344</sup>, y contempla con inespecífica pero condescendiente expresión la intrusión de Bubba. Entonces un plano semisubjetivo de éste nos devuelve a Hera mirándole exasperada –¿mirando su indiferencia?– mientras que Bubba, encantado, le dice, “*Tiene una familia muy hermosa*”, y luego les pregunta si tomaron ya la decisión de alquilarle la casa.

Tras una breve elipsis, Noah y Hera firman el contrato y Bubba les comenta que esa misma tarde el equipo comenzará a prepararlo todo.



## 2. 63. La oración

Con el contrato ya firmado y presto a abandonar su casa, Noah se dirige al hotel para pedirle al encargado un descuento por una habitación para él y su familia y éste, sorprendido, le agradece todos los clientes que les ha llevado, y exclama: “*Te quieren. Te queremos.*” –pues, allí, como ya le dijo Louise, todos piensan que él es un ángel, todos le quieren como a un ángel.

La fervorosa devoción con la que Louise y el dueño del hotel se dirigen hacia Noah inscribe un chirriante sentimiento religioso que se expande por toda la colorista escenografía de la recepción. La estética kitsch religiosa brilla en todo su esplendor: flores de plástico, cortinas de láminas rosas y azules pastel a juego con los sillones, una pared de cartón que imita ladrillo y, colgados en ella, dos cuadros de escenas bíblicas – uno de ellos, concretamente, de la crucifixión de Cristo– con marcos dorados de plástico.



Pues ahí, en tal escenario, Noah, el ángel, va a comenzar en breves instantes a leer, a petición del dueño –“¿*Por qué no me la lees?*”, le dice–, una de esas tarjetas de oración que están repartidas por todo el hotel: sobre las almohadas de las camas, en el

---

<sup>344</sup> Paradigmático ejemplo del universo kitsch que les rodea ya que, como apuntara González Requena, no hay nada tan artificial ni tan alejado del mundo de las plantas como el plástico. Véase, J. González Requena: *El kitsch imperial* (1993), op. cit., p. 21-22.

carrito de Louise, en la recepción, etcétera. Escuchemos, pues, lo que rezan las enigmáticas tarjetas: *“Esperamos que Dios les de paz y descanso mientras estén bajo nuestro techo. Que este cuarto sea su segundo hogar. Que sus seres queridos estén cercanos en pensamientos y sueños.”*

En este momento, Noah, acusando grandes dificultades para seguir leyendo la tarjeta, como si ésta contuviese algo que no pudiera ser dicho, se detiene. El dueño del hotel, extrañado, le incita a que continúe, y Noah, aunque con denodados esfuerzos, así lo hace: *“Que el negocio que lo trajo aquí prospere. Que cada llamada que haga y mensaje que reciba se sume a su felicidad. Cuando parta, que su viaje sea seguro...”*



Y en este punto el dueño del hotel continúa recitando de memoria mientras asienta gravemente con la cabeza: *“...ya que todos somos viajeros. Que los días aquí le sean placenteros, provechosos para la sociedad, útiles para aquellos que encuentre y una alegría para aquellos que lo conocen y aman.”*

Noah, acongojado, dice de pronto: *“Sólo trato de hacer mi trabajo, ¿sabes?”* Pero ¿qué ha ocurrido? ¿Por qué la plegaria que acabamos de escuchar le perturba y le produce tanta desazón? ¿Cuál será exactamente la relación entre los términos de la misma y la tarea que él acomete?



El escozor que late en la actitud de Noah tiene que ver, sin duda, con la índole del contenido de la oración, que, como enseguida tendremos ocasión de comprobar, se mueve entre lo sagrado y lo profano, entre la santidad y la obscenidad, porque lo que ocurre en el interior de esas habitaciones en las que, según reza la oración, Dios les dará paz y descanso –*“Esperamos que Dios les de paz y descanso mientras estén bajo nuestro techo”*– guarda una íntima relación con esa suerte de escena innombrable, tan impía como obscena y abyecta, que se instala en el corazón del relato y que es prefigurada tanto en las exhibiciones de Bubba y Mimi como en el espectáculo pornográfico.

Pero de momento, y una vez, más reina la incertidumbre.

## 2. 64. Los preparativos finales

Mimi pasea en bicicleta por el salón de la mansión disfrazada con un pomposo vestido de niña pequeña mientras protesta: “*No veo por qué tenemos que mudarlo todo. Estaremos sólo una semana.*”



Cuando llega junto a Bubba, a quien vemos también disfrazado con un uniforme en tonos pasteles y un extravagante gorro de leopardo, éste sugiere: “*Bueno, nunca se sabe.*” Entonces Mimi pregunta jocosamente qué es eso que nunca se sabe y Bubba, serio y circunspecto, responde: “*Qué puede suceder.*”



Las turbias palabras de Bubba transforman el semblante de Mimi que, ahora en primer plano, insiste visiblemente inquieta en preguntar qué podría suceder. “*¿Quién sabe? Eso es lo que hace que estas cosas sean tan excitantes.*”, advierte Bubba observando con regocijo el miedo reflejado en sus ojos –en los ojos de una niña.



Lo ridículo de sus vestimentas, el hecho de que trasladen todas sus pertenencias, las impenetrables y sombrías palabras de Bubba –densa e inextricablemente enraizadas con aquella angustiada búsqueda de la que nos habló secuencias atrás– y el temblor de sus miradas confieren un tono tan patético como amargo y dramático a eso que se avecina: su próxima representación.

Inmediatamente después de escuchar lo excitante que le resulta a Bubba pensar en lo que pueda suceder, les vemos a ambos ya instalados en la casa piloto, observando desde el porche a Seta y a Simon en el columpio. Mimi, que ahora viste un elegante y glamoroso abrigo de pelo azul, le pregunta a Bubba: “*¿Por qué quieres incluirlos?*”, y éste aduce: “*Hacen un bonito fondo.*” –Un bonito fondo que, más adelante volveremos

sobre ello, a pesar de ser diferente al fondo de Noah –conformado, como sabemos, por Hera, Seta y el niño– rima ineludiblemente con él.



Un bonito fondo que Bubba ha alquilado para su película, tal y como le reprocha Hera a Noah en la secuencia que sigue: *“Así que los alquilas.”* –le dice en la habitación del hotel mientras Seta deshace la maleta. *“Te han ofrecido un buen precio. Les ha dado valor. Eso te gusta.”* Y Noah, una vez más, enmudece.



Lo acabamos de escuchar: Hera sabe lo que a Noah le gusta, sabe de su goce: poner un precio, dar un valor a todas sus pertenencias, no importa que se trate de su casa o de su familia. Medir, objetivar, cuantificarlo todo, como hace con sus clientes –y así, ponerse en el lugar de la víctima.

## 2. 65. Dos almas generosas

Ha anochecido. Hera, Seta y Simon duermen profundamente mientras Noah, acompañado de la misma música oscura y tenebrosa que ya compareció en la obertura del film, vaga de un lado a otro de la habitación del hotel. Todo se repite, todo acontece de nuevo: el teléfono suena en la espesura de la noche, Noah lo coge, dice entre susurros que va para allá y sale de la habitación.



Un plano general picado sigue a Noah por el corredor del hotel y a su paso adivinamos, a través de las traslúcidas cortinas, cuerpos desnudos que se abrazan: hay sexo en el interior de las habitaciones.



Es decir, que el hotel en el que Noah aloja a sus víctimas y ahora ha trasladado a toda su familia es un hotel de citas, tal y como en breves instantes pondrá de manifiesto su fortuito encuentro con Louise, a quien vemos salir precipitadamente de una de las habitaciones.



Noah la recorre con la mirada anotando la condición abiertamente sexual de su ceñido, escotado y rojo –como el fuego– vestido. Bajo tan inquisitiva mirada, Louise le pregunta agitada qué hace a esas horas de la noche. Él, esbozando una leve sonrisa, le dice: *“Voy de camino a un incendio. ¿Y tú?”*, a lo que ella, sin tratar de disimular su intensa actividad nocturna, responde: *“Terminando un asunto”*, y, centelleante e inflamada, añade: *“El día es muy corto para almas generosas, ¿No es así, Sr. Render?”*



Y es que, ahora lo sabemos, ambos son dos almas generosas que trabajan incesantemente para atender y consolar a sus necesitados clientes.



Finalmente Louise, quien, recordémoslo, ya había dado muestras del intenso amor que le profesa, se ofrece lujuriosamente “para lo que sea”: *“Cualquier cosa que pueda hacer su estancia más memorable déjenoslo saber. Lo que sea.”*

Pero Noah no puede atender a su llamada porque ella no es una víctima, no está en estado sufriente, así que, sin mediar palabra, se va. Y allí permanece Louise, contemplando a su ángel perverso, ardiente en deseos de entregarse a él.



Ahora bien, ¿no queda el contenido de la tarjeta de oración que con tanta reticencia leyó Noah perversamente resignificado a la luz de la febril actividad sexual que en el hotel tiene lugar?

Noah, como perito y amante, y Louise, como limpiadora y prostituta, ¿no trabajan día y noche para cumplir los términos de aquella plegaria? *“Esperamos que Dios les de paz y descanso mientras estén bajo nuestro techo. Que este cuarto sea su segundo hogar. (...) Que cada llamada que haga y mensaje que reciba se sume a su felicidad. Cuando parta, que su viaje sea seguro ya que todos somos viajeros. Que los días aquí le sean placenteros, (...)”*

Atrapados en las redes de una, diríase, obscena religiosidad, Noah y Louise comparecen como dos enviados, dos almas generosas, que ofician una suerte de culto amorio con los desarraigados “viajeros” que allí –al hotel– van a parar.

## 2. 66. El saber de Hera

En la cafetería del hotel, Noah y Seta juegan con el pequeño Simon mientras Hera toma tranquilamente un café.



A lo lejos vemos acercarse a Arianne. Noah la saluda efusivo y, tras explicarle a Hera que toda su casa ardió en un incendio, da paso, no sin cierta alteración, a las presentaciones: *“Quisiera presentarte a mi familia. Ella es Hera, Simon y Seta.”*



Instantes después, Hera, habiendo reconocido claramente en Arianne a la amante de Noah –pues, insistamos en ello, Hera sabe de su goce, sabe lo que a él le gusta–, le pregunta si quiere sentarse con ellos. Entonces Arianne –quien, reparemos en ello, se parece considerablemente a Hera por su rostro delgado y su pelo largo, negro y rizado– contesta: *“No gracias.”*, y, atravesando a Noah con la mirada, agrega: *“Sólo entré buscando a alguien pero no está aquí, así que...”*



Una vez que Arianne se ha ido, Hera mira fijamente a Noah dibujando una acusadora sonrisa que deja traslucir su saber y le dice: “*Parece cansada.*”

### 2. 67. Una erupción emotiva

Y justo en ese momento, rompiendo con la tensión reinante, se presenta el estrambótico Bubba. Éste les observa, prorrumpe en una risa histérica y sospechosa al comentar el gran trabajo que han hecho con la decoración de su casa y les dice señalando cuatro cazadoras azul chillón iguales a la que él lleva puesta: “*Estos son regalos.*”, así que empieza a repartirlos: primero a Noah, luego a Hera, después al niño y, de pronto, cuando llega el turno de Seta, anotando la intensidad de este preciso momento, la escala del plano se reduce.



Bubba, sin poder contener la emoción, a punto de echarse a llorar, solloza de felicidad. Y pasados unos segundos, cuando logra reponerse, se dirige estremecido y tembloroso a la silenciosa Seta y le dice: “*Y ésta es para ti.*”

### 2. 68. Bubba y su familia de alquiler

Bajo los efectos de esta desconcertante y significativa erupción emotiva, vemos el coche de Bubba y Mimi atravesar el vasto y arenoso desierto y detenerse frente a la casa piloto, concretamente junto a una valla rodeada de grandes focos en la que hay una feliz familia dibujada.

El chofer abre la parte trasera y de ella sale Bubba con el pequeño Simon en brazos y, tras ellos, Seta –la mujer por la que este grandullón vibra.



Tal y como podemos observar la concomitancia visual entre la familia de la valla y la familia que Bubba ha alquilado se hace ahora patente. Pero si nos detenemos a contrastar sus diferentes figuraciones en seguida repararemos en que mientras el padre del dibujo lleva a su hijo en brazos permitiéndole mirar cómodamente hacia delante, Bubba agarra a Simon de la cintura quedando su cuerpo necesariamente inerte y desmadejado, como si de un muñeco se tratase. Asimismo, mientras que la madre de la valla sonrío y saluda muy alegre, Seta mira preocupada a Simon e intenta separarse de Bubba a la vez que éste trata de abrazarla.

Si retomamos someramente la dialéctica que ya inscribió el film entre la imagen de la valla publicitaria a la que Noah disparaba sus flechas y la imagen de Hera, Seta y el niño y la cruzamos con la imagen de la valla que ahora vemos y la imagen de la ficticia familia de Bubba podremos pensar cuáles son las relaciones que el film orchestra entre las familias dibujadas en las vallas y las familias que comparecen en la película.



Tal y como vemos, la superficie del texto asocia la valla publicitaria de la familia violentamente atravesada por numerosas flechas con la incestuosa familia de Noah –conformada por dos madres y un niño– y la valla publicitaria de la familia inmersa en un escenario de película con la familia que Bubba ha alquilado. Es decir, que la enunciación confronta a través de una evidente rima plástica la valla acribillada por las flechas con el incestuoso fondo de Noah –¿un amenazante fondo al que aniquilar?– y a la valla rodeada por grandes focos con el alquilado fondo de Bubba –pues recordemos que así lo llamo él: “un bonito fondo” para su película.

Y así, al inaccesible fondo de Noah hemos de sumar el también inaccesible fondo de Bubba: al igual que las familias dibujadas en las vallas tanto la familia de Noah como la familia de Bubba forman parte de un gran decorado –el decorado de las vidas que uno y otro tratan de construirse.

## 2. 69. La imposibilidad del padre

Pero hay todavía un aspecto crucial que late en los quiasmas entre estas familias y del que aún no hemos hablado. Se trata del padre, o mejor dicho de la imposibilidad, del radical vacío, que inscribe el texto en el lugar del padre.

Un padre que, tal y como vemos, sólo es posible en el dibujo de la valla.



Pues sí, como dijimos, es cierto que Hera cumple cierto papel paterno –sale a trabajar mientras su hermana se queda en casa cuidando del niño– no podemos olvidar que ella es la madre.



Ahora bien, la más emblemática expresión del padre imposible –que conecta directamente con la casa imposible– la tenemos en esta imagen de Bubba con Simon en brazos y tratando de abrazar a Seta tras haber pagado por su compañía.



Pensemos que si Noah y Bubba pueden compartir, intercambiar, parte de sus fondos –y una parte plenamente significativa ya que si el fondo de Bubba excluye a Hera es porque él quiere ocupar su puesto, junto a Seta y con el niño en brazos–, si Noah no sólo alquila su casa sino que también alquila parte de su familia, en definitiva, si todos participan de un sistemático juego de desplazamientos, es porque nadie asume su lugar.

Tal es el punto de encuentro entre *The adjuster* y el resto de las películas de Atom Egoyan: *Next of Kin*, *Family viewing*, *Speaking parts*, *Calendar*, *Exótica*, *The sweet hereafter*, *Felicias's journey*, *Ararat*, todas ellas escenifican universos en los que porque ninguna instancia tercera ha venido a introducir la diferencia simbólica que funda la lógica de los lugares –y con ella las posiciones diferenciales– gracias a la cual

el hijo, la madre y el padre se descubren como tales, todos los personajes quedan constantemente traspapelados o fuera de lugar.

Pero será en el próximo film que analicemos, *The sweet hereafter (El dulce porvenir)*, donde veremos desplegarse con extraordinario fuerza esta falla en la simbolización que rige la lógica enunciativa del texto-Egoyan y que, como venimos aduciendo, constituye el epicentro mismo de su lógica textual.

## 2. 70. Arianne, una diosa a la que venerar

En su habitación del hotel Arianne duerme tendida sobre la cama mientras Noah mira con indolencia la televisión. Pasados unos segundos Noah cambia de canal, vemos cómo contempla algo que comienza a interesarle y, entonces, un plano subjetivo nos devuelve el objeto de su mirada: una joven que participa de la misma constelación plástica que Hera y Arianne –ya que, como ellas, es alta, de complexión fina y con el pelo largo, oscuro y rizado– paseando por un parque.



Noah, quizá confundido por el parecido que anotamos –y que de nuevo acoge en el seno del discurso la siempre traspapelada lógica de los lugares– se gira y mira inquieto a Arianne.



Luego, extrañado, vuelve a mirar a la chica de la pantalla y un plano hipersubjetivo en el que la imagen del televisor ha pasado a ocupar la totalidad de la pantalla irrumpe de pronto.

Escuchamos entonces la voz off de un hombre que llama la atención de la muchacha: “*¡Disculpe! Señorita ¿le importaría si le tomo una foto ahí parada?*”, y ella, a quien vemos a través del objetivo de la cámara fotográfica, le mira sensualmente interpelándole –y con él a Noah y a nosotros, espectadores.



En ese momento, como si una fuerza electrizante que emanase de la mujer de la pantalla le impulsara a ello, Noah se levanta, se aproxima con lenta gravedad hacia Arianne hasta arrodillarse junto a ella y comienza a recorrer con caricias su brazo mostrando verdadera veneración hacia ella, veneración sólo digna de una diosa.



La configuración visual de este particular acto de adoración a Arianne, la diosa que dejó que su casa ardiera en un incendio para que algo cambiase, actualiza los dos momentos en los que Noah en su dormitorio contemplaba y velaba el descanso –o las pesadillas– de Hera.

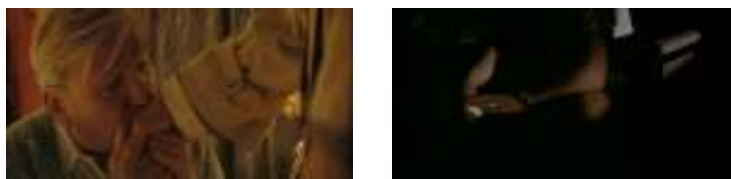


Se prolonga así aquella cadencia repetitiva en la que Noah permanece a los pies de la cama de una mujer, una diosa –y ¿no fue ahí, a los pies de la cama, donde estaba Noah cuando besó a Lorraine?– a la vez que el relato aproxima de nuevo a estas dos mujeres, Hera y Arianne, sólo que si en el momento que ahora recordamos Noah se apartaba de Hera, incluso se iba de la habitación y abandonaba la casa, ahora le vemos inclinándose lentamente y, contra todo pronóstico, besar su mano: beso con el que culmina el singular culto a la diosa.



Pero ¿por qué este reverente beso va dirigido a su mano y no a la de Arianne? Y ¿acaso no nos transporta este momento al inquietante beso que el enervado Tim le dio en la mano a Noah? ¿Qué late, más allá de los resbaladizos cruces que aquí anotamos, tras la mano de Noah? –Mano que nos hace retornar inevitablemente a la apertura del

film, cuando descubrimos que las gigantescas manchas rojas que acompañaban los títulos de créditos eran sus dedos.



Responder a estas preguntas supondría perder por el camino la compleja y larvada indeterminación que recorre el tejido egoyanesco, de modo que, tal y como nos marca la metodología del análisis textual, acogidos y subrayados todos aquellos inciertos, enigmáticos e igníferos momentos que nos interrogan, les dejaremos ahí, en suspenso, afectando y movilizándolo nuestro sentir, para volver sobre ellos cuando el texto así lo exija.

## 2. 71. Tan fascinante como enloquecedor

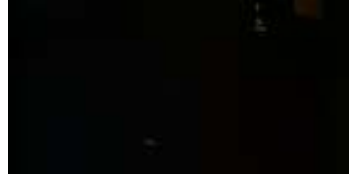
Todavía inmersos en el fascinante y enloquecedor aroma que exhala de la mano de Noah somos emplazados en el interior de la casa piloto donde en seguida veremos el también fascinante y enloquecedor aroma que desprenden Seta y el niño Simon.

Plenamente metido en su papel de cineasta, Bubba avanza por la casa rodeada de focos, atrezzo y maquinaria para el rodaje dando instrucciones a un grupo de niños de que lo que allí van a rodar es una fiesta mientras se acerca a la ventana para contemplar a través de la misma a Seta y a Simon en el columpio.



A continuación un primer plano de Bubba en el extremo derecho del encuadre nos muestra cómo mientras esa fiesta forma parte de la fantasía de Mimi –a quien vemos llegar con una gran tarta explicando a los chavales que todos deberán parecer muy felices a su alrededor– todo su interés está puesto en la escena de afuera, es decir, en esa suerte de madre inmaculada con su niño.

La estremecida y melancólica mirada de Bubba es bruscamente interrumpida por un plano de la oscura sala de proyección que irrumpe de pronto. En él advertimos a Hera, Tyler y el gran censor esperando sentados hasta que éste último da paso a la proyección.



Hera pregunta sorprendida si no van a esperar a los demás. “*Están enfermos. Hay una epidemia de gripe.*” –refiere el gran censor. Expectante y desconfiada Hera pregunta si tres son suficientes a lo que el lacónico censor sentencia un inapelable “sí” mientras las luces de la sala se van apagando.

No cabe duda, es de un oscuro acceso al sexo de lo que aquí se trata –un acceso tan fascinante como enloquecedor.

## 2. 72. El último ensayo

Cuando esta nueva sesión de censura que el gran censor y Tyler han organizado para quedarse a solas con Hera está a punto de comenzar volvemos a un plano de Bubba difuminado tras el cristal de la ventana saludando conmovido a Seta y al niño.

Y del rostro de Bubba perdido y petrificado en su visión pasamos a un plano subjetivo del objeto de su mirada: Seta, distante e inmersa en su impenetrable mundo, le lanza una opaca mirada mientras columpia mecánica, maquinal y angustiosamente al niño Simon. Esta asfixiante y opresiva imagen de Seta balanceando al ausente Simon envuelta por el chirriante sonido del oxidado columpio designa en clave de siniestra pesadilla la ilusoria familia con la que Bubba sueña.



Desde el interior del salón, Mimi llama a Bubba y éste, anonadado, se gira hacia ella despegándose con poderosa lentitud de la ventana. El plano general que sigue del salón muestra una fulgurante luz que emanan desde el exterior y entra por la ventana inundando de forma completamente inverosímil todo el espacio.



Bubba, recortado a contraluz por la insólita y excesiva luz que sin duda irradia de esa madre y ese hijo que él tanto ansía, observa cómo Mimi se desnuda y acaricia sus

senos rodeada de unos cuantos niños que ruborizados ríen tímidamente. Ella le conmina con ternura: “Oye Bubba, ¿quieres jugar?”, pero Bubba, ya cansado de sostener y complacer las mórbidas fantasías de Mimi, permanece atrapado junto a la ventana, cerca de Seta, esa mujer-madre que no puede ser alcanzada, casi ni tan siquiera tocada, y que ahí, en el exterior, refulge.

Y si el exterior se ha convertido en un espacio de irradiación en el que Seta, la madre casta y enloquecida, resplandece mientras cuida del pequeño Simon, bien podríamos pensar que el interior se ha convertido en un lugar abrasador en el que Mimi, la madre exhibicionista, patética e incestuosa, arde mientras se desnuda para sus vergonzosos colegas.

Ahora, al igual que en el metro, en el estadio de fútbol y sobre la mesa de su lujosa mansión, podemos sentir el poderoso fuego invasor que habita a Mimi.



Un fuego que localiza el abyecto goce de esta diosa perversa y gozadora y que, subrayémoslo, vuelve a amenazar con explotar en el interior de la casa del liquidador.



## 2. 73. Las diosas del relato

Antes de continuar quisiéramos romper muy brevemente el curso del análisis para hacer un somero repaso por la constelación de escenas en las que el film ha ido desplegando, como si de una tela de araña se tratase, la potencia fantasmática de las diosas siempre excesivas que reinan en este universo y que hemos ido desentrañando a lo largo de nuestro trazado porque nos aproximamos ahora a una de sus más radicales y desgarradoras manifestaciones.

Hera, la mujer que pertenece a un mundo cerrado e incestuoso y que lleva el nombre de la diosa del matrimonio y de la fertilidad; Seta, la loca y resplandeciente madre que fascina a Bubba, el cineasta; Mimi, la perversa e insaciable gozadora que amenaza permanentemente con estallar;



Lorraine, la fría, impávida e incestuosa esposa del padre desmoronado; Arianne, la mujer que un día decide arrasar su casa; Louise, la generosa y angelical prostituta.



Pero, sobre todo, esa mujer de las películas pornográficas que sin cesar de proferir violentos y jadeantes gemidos jugaba sometiendo a su “papi” –“*Dije que lo lamas. ¡Lámelo todo, basura! Así es. Mira lo que tengo para ti. Tu juguete favorito. ¿Se siente bien, papi? ¡Dime que se siente bien papi!*”



Una diosa junto a la que se sitúa la cámara para atisbar la emergencia de las diferentes miradas perversas que la contemplan, y fundamentalmente las de Hera y Seta a quienes vemos en numerosas ocasiones asistir a la incoercible cascada de intenso goce y desgarrador dolor que en la pantalla acontece y que se despliega irrefrenablemente por todo el film.

## 2. 74. “*Sólo mírame. Mira como vibro.*”

Pues bien, justo después de que Mimi invitara a Bubba a jugar con ella, vamos a sentir por última vez el poder de la gran diosa de lo pornográfico que, desde esa pantalla en permanente contracampo, dicta su ley.

En el interior de la sala de proyección en la que como vimos el gran censor y Tyler habían preparado una sesión para quedarse a solas con Hera, escuchamos la voz off de la mujer de la pantalla proferir unas palabras que nos van a permitir localizar el núcleo mismo de la locura de Hera y Seta.: “*¿Sabes qué me excitaría? ¿Qué me haría seguir? Venga, saca tu polla. Sí, quiero que te la sacudas. Vamos, muéstramela. Mira que firme se pone mi clítoris. Sí. Sólo mírame. Mira como vibro. Mastúrbate con tu propia mano. Hazlo duro para que todos vean. Duro, duro, duro. Que vean todo.*”



Ante la atenta mirada de Hera, Tyler y el hombre de las alturas –cuya posición coincide con el lugar desde donde nace el haz azul del proyector que da vida a ese contracampo jamás mostrado– la diosa juega, goza, arde –¿cómo Mimi?– y propaga sus órdenes entre exabruptos ayes: *“Sólo mírame. Mira como vibro. Mastúrbate con tu propia mano...”*

Ahora bien, ¿no es esto lo que hacía el voyeur? Mirar como Seta vibraba mientras él se masturbaba con su propia mano.



Recordemos que si Hera grababa este material era para poder compartirlo con su hermana –*“Es muy extraño lo que hacemos aquí. Muy difícil de explicar. Desde que empecé a grabar ella puede ver lo que cortamos. Lo que no permitimos que otras personas vean.”* Es decir, puede gozar de contemplar aquello que a los demás les es negado, aquello que nadie más puede ver: lo prohibido. Lo prohibido de un goce perverso y femenino que, ahora lo sabemos, reza: “no me toques, sólo mírame, mira como vibro.” Un goce perverso y femenino, decimos, que arrastra por sus sórdidos senderos a las hermanas sustentando el incestuoso mundo en el que habitan –un mundo, no lo olvidemos, al que también el pequeño Simon pertenece.

Por eso están ahí, en esa sala oscura, el gran censor y Tyler a solas con Hera y la imagen pornográfica: para saber de su fascinante poder; para experimentar también ellos el magmático goce de estas mujeres que gravita en torno a los dictados de la diosa de lo perverso pornográfico; para contemplarlo, palparlo, saborearlo.

Sacudidos por las sofocantes exhortaciones de la diosa –*“¿Sabes qué me excitaría? ¿Qué me haría seguir? Venga, saca tu polla. Sí, quiero que te la sacudas. Vamos, muéstramela. Mira que firme se pone mi clitoris...”*– observamos a Tyler que tras girarse y recibir el consentimiento del gran censor se levanta y se acerca hasta Hera sentándose junto a ella.



La cámara se desplaza cadenciosamente hasta centrarles. Entonces, Tyler pone su mano sobre la pierna de Hera.



La transgresión, tocar a Hera, la mujer que vibra, la mujer prohibida, acaba de tener lugar. Estamos, pues, llamados a abismarnos en el horror.

Un horror que habrá de extenderse más allá de *The adjuster*, porque si tanto Hera como Seta pertenecen a un mundo forjado bajo los dictados de la diosa –“*Sólo mírame. Mira como vibro. Mastúrbate con tu propia mano...*” – ¿no cristaliza también aquí con notable literalidad la “fantasía fundamental” de *Exotica*, film que Egoyan estrena tres años después?

Sin que sea este el momento de detenernos en los múltiples y sumamente significativos cruces que este film, *Exotica*, introduce en el hasta ahora esbozado universo egoyanescos, quisiéramos llamar la atención sobre uno de sus más clamorosos paralelismos: a saber, que tanto la diosa de lo pornográfico en *The adjuster* como la madre muerte que puso en marca el local de strip-tease en *Exotica* dictan un mismo e inapelable mandato: la prohibición de tocar, sólo mirar, mirar cómo las mujeres vibran.

Mandato que en uno y otro caso será transgredido y con graves consecuencias.

Mientras que en la sala de proyección es Tyler quien toca a Hera:



En el club nocturno *Exotica*, primero Francis y luego Thomas<sup>345</sup> ponen su mano sobre Christina.

Veamos dichos momentos:

---

<sup>345</sup> Anotemos que Don McKellar interpreta a Tyler en *The adjuster* y a Thomas en *Exotica*: un mismo actor aunque dos personajes diferentes tocan a la mujer prohibida.



Es más, así como en *The adjuster* Tyler parece tocar el cuerpo prohibido de Hera bajo las órdenes del gran censor, en *Exotica* Thomas toca el cuerpo prohibido de Christina bajo las órdenes de Francis.

Y así, a medida que aproximamos ambos film, crecen tanto las concomitancias como los interrogantes que uno y otro suscitan. ¿De dónde brota el desconcertante poder de ese imperativo que decreta “no toques a la mujer que ahí, delante tuyo, vibra”? ¿Por qué lo prohibido en *The adjuster* es figurativizado en dos hermanas y en *Exotica* en una colegiala? ¿A dónde nos lleva la inevitable transgresión, la ruptura, de dicha prohibición?

Sólo una vez que hayamos concluido nuestra lectura de *The adjuster* y *The sweet hereafter* podremos sumergirnos en éstas y otras cuestiones.

## 2. 75. El alarido del horror

Hera y Tyler se miran desafiantes y mientras escuchamos la voz off exclamando: “*Generalmente lo llamo pene pero ahora es una polla.*”, ella coge la mano de él y la arrastra violentamente por su entrepierna hasta restregarla con fuerza por su sexo –tal y como hizo Mimi en la escena del metro, reviviendo aquella experiencia en sus propias carnes.



Pero lejos de la complacencia con la que Mimi deslizó por su entrepierna la mano de Bubba, Hera frota con intensa agresividad, con odio y desprecio, la mano de Tyler por sus genitales.



Hasta que, friccionando todavía con garra su sexo, mira al gran censor –el hombre de las alturas que, al igual que Eric en *Exotica*, todo lo ve– y comienza a ahogarse en una histérica y atormentada risa.



Y es que, mientras Mimi exhibía extasiada su cuerpo, un cuerpo al que contemplar y tocar, prorrumpiendo luego en una obscena y maníaca risotada, Hera se desorbita, sucumbe fatalmente, porque su goce, como el de su hermana, nada tiene que ver con el de Mimi sino que está en otra parte. ¿Dónde? Pues frente a esa pantalla, contemplando y participando de los excesos de esa diosa perversa y gozadora que reza –*“Sólo mírame. Mira como vibro. Mastúrbate con tu propia mano.”*

Ahora que su cuerpo real –un cuerpo de mujer, es decir, un cuerpo de goce– ha sido tocado, Hera se levanta entre convulsas carcajadas colocándose justo a la altura del haz luminoso del que brota la diosa: se introduce en la escena.

Tyler, asustado, mira al gran censor.



Y entonces un primer plano contrapicado nos devuelve el estallido final de Hera que, atravesada por las luces de la escena pornográfica, introducida en ella, arrastrada por la locura de la diosa, por sus implacables gemidos, por su infernal poder, desfallece definitivamente.

Estamos en uno de los puntos de ignición del film.



Hera arde abrasada en el paroxismo de su pulsión escópica. Su rostro se contorsiona de angustia, su risa se quiebra en un sollozo desgarrado, desesperado y

brutal. Ahí, fusionada con la diosa, penetrada por ella, todo su ser es arrasado y golpeado por las convulsiones de un exacerbado y punzante dolor.

Ríe, llora, grita, delira, se vuelve loca. Representa su propia muerte, su propia crucifixión: vértigo, sufrimiento, fiebre, quemazón.



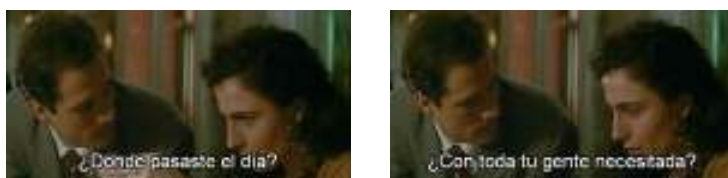
Y desde lo alto, atisbando severo e imperturbable la enajenada explosión de Hera, cada una de sus incontenibles, proteicas y desencajadas muecas, está el enardecido padre de la pornografía en íntima fusión con el haz de luz causante de tan demoledor espanto.

## 2. 76. “No tuvimos fotos. Pero empezaste con nosotras.”

Inmersos todavía en ese fondo de angustia que no cesará de azotarnos hasta el final del film, vemos en la cafetería a Hera junto a su hijo y su hermana arrasada por la inextricable aflicción que tal vorágine de horror deja ineluctablemente tras de sí.



Seta observa cómo su hermana se consume en el mortífero fuego de la escena pornográfica cuando llega Noah y pregunta exultante de alegría por Seta y Simon en la película de Bubba: “Entonces ¿qué tal les fue la filmación? ¿Qué tuvieron que hacer?”, sin percatarse de que algo acaba de suceder.



Hera, exánime, musita que nada y, con voz quebrada, le pregunta: “¿Dónde pasaste el día?” Contemplando el excesivo y punzante dolor que la hiende, Noah profiere un escueto “Aquí” tras el cual Hera balbucea respirando con dificultad su último reclamo: “¿Con toda tu gente necesitada?” La hostilidad, la acritud, incluso el desprecio con el que habíamos visto reaccionar a Hera ante la indiferencia de Noah,

ante su permanente sordera y sus constantes huidas, se torna, ahora que también ella está necesitada, en desconsolada congoja.

Noah, profundamente consternado, sintiendo el escozor que late en la pregunta con la que Hera expresa se cansancio y, con él, el inminente final de su relación, le explica que ha pasado la tarde revisando unas fotografías de unos clientes: *“Había una pareja que tenía fotografías. Hace las cosas más fáciles.”*



Hera le pregunta: *“¿Por qué?”*, y Noah, para quien dichas fotografías constituyen sus más preciados fetiches, contesta: *“Te da un lugar por donde comenzar.”* Es decir, un lugar por donde comenzar a reconstruir la vida que el fuego se ha llevado por delante comprando por segunda vez los objetos perdidos.

Entonces, revelándonos Hera el origen de tan inquietante relación, ella recuerda: *“No tuvimos fotografías.”* Y, tras un denso silencio, concluye: *“Pero comenzaste con nosotros.”*

Finalmente, Noah se queda mudo, petrificado.



Estas palabras –*“No tuvimos fotografías. Pero comenzaste con nosotros”*– nos permiten trazar una línea de juntura y síntesis entre las dos escenas de Noah: la de adentro, es decir, la escena de su casa y de su familia, y la de afuera, es decir, la escena del hotel y de las víctimas.

Pues, como ya apuntáramos, todo está urdido de tal suerte que una y otra terminarían necesariamente por entrecruzarse: Hera, Seta y el niño Simon están en el origen mismo de su escena de afuera. Es decir, que ellos fueron los primeros de esa larga serie de víctimas a las que Noah brinda su consuelo, su amor y su comprensión, tal y como al final del film podremos constatar.

## 2. 77. Vivir en una casa piloto

Y por eso, porque Hera, Seta y Simon fueron los primeros, Noah comenzó una vida junto a ellos, dándoles aquello que necesitaban: una casa en la que habitar. Pero

¿por qué una casa modelo llena de objetos modelos? Pues, lo acabamos de escuchar, porque ellos no tuvieron fotografías, porque no hubo un lugar por donde comenzar, porque no hubo nada que comprar por segunda vez.



Y, por cierto, que si entonces no tuvieron imágenes tampoco ahora las tienen –a excepción, claro está, de las pornográficas–, pues Seta –¿quizá fijada, poseída, por un fuego abrasador?–, se encarga de destruirlas.

Sin imágenes, sin palabras, sin posibilidad de confeccionar una lista de pérdidas y, por ende, sin un pasado que reconstruir, Noah edifica junto a Hera, Seta y Simon una vida sin vínculos, sin huellas de otros tiempos. Una vida que carece de toda autenticidad; una vida que si bien se aproxima a la idea que uno tiene de una familia y de un hogar es, en última instancia, tan imaginaria como las vallas publicitarias que todo lo circundan.



Estamos, así pues, ante un mundo sustentado por una malla sumamente frágil y endeble –un mundo de cartón– que ha comenzado a desgarrarse inexorablemente: ahora que Noah ha trasladado a su familia al hotel, ahora que Hera ha descubierto que toda su gente necesitada son también sus amantes –recordemos su encuentro con Arianne–, ahora que sus dos escenas se han mezclado, ahora que la frontera adentro/afuera se ha derrumbado, el resquebrajamiento final se precipita.

## **2. 78. Hera, Seta y el espectáculo pornográfico**

En la cama de una de las habitaciones del hotel Seta abraza con fuerza a su hermana Hera que yace sobre sus brazos en una imagen que escribe el justo reverso de aquélla a la que el relato consagró su centro: después de que primero Seta y luego Hera hayan sido azotadas por los efectos de la potencia fantasmática de la ardorosa diosa de lo pornográfico, ambas se funden y confunden en un vertiginoso abrazo.



Ahora, como en aquella ocasión sólo que con el niño Simon entre sus brazos, Noah, las contempla con vértigo. Ahí, ante sus ojos, sobreviene algo que teme y que le fascina, algo por lo que se deja seducir: el fuego de la pulsión que las habita.



Y porque sólo ellas saben de dicha pulsión, tras abrazarse en las hogueras de su goce, Hera estuvo ahí para que Seta pudiera caer entre sus brazos del mismo modo que ahora es Hera quien necesita que su hermana la sostenga. Las hermanas se fusionan, se protegen, se fortalecen. Y así, sobreviven.

Noah, sin poder acercarse a Hera, escuchar su herida, su reclamo, su dolor, anuncia una nueva huida: “*No tardaré mucho.*” –dice. Y, mientras tanto, Simon, junto a él, arropado por él, contempla con inespecífica y ambigua expresión cómo Seta cuida de Hera, cómo sostiene su sufrimiento, cómo calma su angustia y su quemazón, su silencioso y desconsolado llanto.



Vemos cómo una vez más la enunciación prefigura una escena –primordial– estrictamente femenina en la que el padre ha quedado negado, desplazado afuera.

Ahora bien, si el lugar del padre se nos revela de nuevo densamente vacío, sí que hay, en cambio, un lugar hacia el que “las madres” dirigen su atención y que, por lo tanto, viene a interponerse entre ellas y su hijo: el espectáculo pornográfico.

## 2. 79. Noah y Simon, el perito y el hijo

Pues bien, Noah, asumiendo su radical exclusión, se prepara para irse cuando Hera, con impenetrable angustia, le pregunta que le pasó a la gente a la que va a ver: “*Un incendio.*” –exclama él. Un incendio que le lleva del fuego de su propia casa a otro fuego –un fuego que en principio le es ajeno.

Y es que, a pesar de que Noah trate de huir no puede: ha quedado petrificado, electrizado, imantado, poseído por el fuego –el fuego de la casa, de lo femenino, de la mujer, de la diosa. No hay nadie que apague el fuego de la diosa.



Pero ¿y Simon? Si cruzamos este momento con la experiencia que se sitúa en el origen de *The adjuster*<sup>346</sup> en seguida veremos emerger al propio cineasta desdoblado en estos dos personajes: Noah y Simon, el perito y el hijo.

Ahí tenemos a Egoyan: tanto en Noah, el hombre que huye y toma distancia para no abrasarse en el fuego de esa suerte de escena primaria aniquiladora, como en Simon, el niño que asiste contemplativo a la escena que late insistentemente en el centro del relato y que es emblemáticamente prefigurada en estos incestuosos abrazos.



Tal es la experiencia a la que el texto nos convoca: la de quien se acerca más y más al fuego; la de quien se quema y en cambio no puede separarse; la de quien quiere huir y no puede.

Noah, porque en tanto se aleja de un fuego se acerca a otro; Simon, porque pertenece a ese mundo cerrado e incestuoso: es su fruto. –Y, por cierto, que también él, como Egoyan, es emigrante armenio; también él, como Egoyan, llega muy joven a un país desconocido; y, como ya hemos adelantado, también él, como Egoyan, sufre el incendio de la casa materna.

## 2. 80. Noah, el fetichista

Inmediatamente después del plano de Hera y Seta tendidas en la cama, pasamos al plano detalle de una fotografía en la que advertimos al joven homosexual posando eróticamente desnudo sobre una cama.

---

<sup>346</sup> “La nochevieja de 1989 la casa de mis padres fue devastada por un incendio. Tratamos el asunto con un perito de la agencia de seguros (...) Era un profesional, un tipo normal, pero empecé a pensar que pasaría si estuviera atravesando una mala racha y no supiera cómo evaluar su propia vida.” Citado en Antonio Weinrichter: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan* (1995), op. cit. p. 62.



Se trata de una de las imágenes que ya vimos secuencias atrás cuando el homosexual le pasó a Noah una serie de imágenes con las que le interpelaba en el terreno de lo sexual.

El plano que sigue nos descubre que se trataba de la mirada subjetiva de Noah, quien, tras contemplar la fotografía, levanta el rostro y se mira frente a un espejo. Concentrado, aturdido, desorientado –¿ante esa imagen?– se enciende un cigarrillo y, de pronto, todas sus facciones se constriñen en un fugaz y crispado rictus que acusa el hondo extrañamiento que le asalta.

Un rostro bañado de estupor que no puede sino recordarnos a la imagen de Bubba reflejado en el espejo.



Este punto de vacilación y de no reconocimiento ante su propia imagen reflejada en el espejo localiza la excesivamente frágil constitución de Noah y de Bubba así como la latente locura que a lo largo film viene amenazando fatalmente con dominarles y que habrá de protagonizar su trágico final.

Noah se gira muy sigilosamente, comienza a andar y, ahí, tendido sobre la cama, está el joven homosexual exactamente en la misma postura que le vimos en la fotografía en blanco y negro que abrió la secuencia.



Pensemos qué es lo que aquí ha ocurrido. Tras descubrir el indio el gusto de Noah por las fotografías y todo lo que en ellas aparece –tal y como recordamos en la imagen inferior izquierda– éste decide mostrarle algunas imágenes más íntimas y personales.



Y así, las imágenes del indio exhibiendo lúbricamente su sexualidad se erigen en fetiches para Noah exactamente del mismo modo que lo hacen el resto de los objetos de las fotografías que sus víctimas le enseñan y que él tan minuciosamente observa para configurar las listas de pérdidas.

Fetiches de los que depende la posibilidad de que Noah pueda entregarse a sus clientes y, si es necesario, hacerles el amor, como ya sugerimos al abordar el motivo de que Noah se acostara con la fogosa Arianne repasando la lista de objetos perdidos o de que hablara con Lorraine sobre su solicitud después de mantener relaciones sexuales con ella.

Tal y como recoge Jacques Lacan en el seminario que dedica a la relación de objeto<sup>347</sup>, el origen histórico del término fetiche deriva de *factiço* en portugués, que en castellano es *facticio*: *artificial o fabricado*. Pero como sabemos no sólo las fotografías y las listas de pérdidas entran dentro de esta dialéctica del artificio sino que también lo hacen su casa y todos los objetos que en ella se encuentran: sillas, mesas, lámparas, candelabros, cuadros, plantas, etcétera.

De modo que todo el mundo de Noah –su hogar, su familia, su trabajo– y todos los vínculos que establece con los demás participan de esta lógica de lo *facticio*, del artificio, de la simulación, de la no autenticidad, de la irrealidad. Pero ¿por qué? Pues para protegerse de ese fondo fundamental de angustia que late en torno a un suceso, un agujero abismal, que es prefigurado en el inextinguible y arrasador fuego alrededor del cual gravita el relato.

Recordemos que, como estableció el doctor Sigmund Freud, en psicoanálisis “el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño pequeño creyó otrora y al cual no quiere renunciar.”<sup>348</sup> Es decir, que el fetiche es un sucedáneo que hereda el interés que tenía ese objeto perdido para siempre en el que el sujeto creyó –el falo materno– y que le protege y salvaguarda de la angustia y la amenaza –de castración– que late en dicha pérdida; a saber, un intento imaginario de

---

<sup>347</sup> Lacan, J.: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto (1956-1957)*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 172.

<sup>348</sup> Freud, S.: *El fetichismo* (1927), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 2993.

obturar la falta, una suerte de parche con el que taponar la pérdida –y, así, calmar la angustia.

Pensamos, por tanto, que en *The adjuster* las fotografías, los objetos comprados por segunda vez, la casa piloto, etcétera, son los fetiches –o sucedáneos– que velan y enmascaran un suceso nuclear, real, angustioso y traumático que ha azotado la vida de todos sus personajes dejándoles desarraigados, trastornados, en shock. –Un suceso, adelantémoslo, que no sólo late en el corazón secreto de este film sino que Egoyan recupera sistemáticamente a lo largo de su obra. Volveremos, pues, sobre ello.



De momento, es preciso enfatizar cómo en todos los escenarios perversos<sup>349</sup> que *The adjuster* promueve –es decir, en las fetichistas escenas de Noah, en las brutales escenas pornográficas que Hera y Seta contemplan, en las representaciones que Bubba y Mimi ponen en acto– cristaliza un goce sexual sólo concebible por medio de una vivencia siempre de segundo grado: todo es mórbida mascarada, repetición, copia, simulacro, representación, artificio, desrealización.

## 2. 81. El fuego de las víctimas

Permanente desrealización, decimos, de una experiencia sexual ignífera, que quema. ¿Pues no corre Noah del excesivo fuego de su hogar al fuego de sus víctimas? Y no sólo nos referimos al fuego de sus casas, pues ¿no arden Arianne o el indio homosexual con inusitada fuerza?



Un fuego, el de las víctimas, en plena ebullición y que el film metaforiza en el candente color de todas y cada una de las habitaciones del hotel: la de Arianne, la de Tim y Lorraine, la de los jóvenes homosexuales, la de Seta, Hera y Simon, todas ellas están contaminadas por las llamas que inexorablemente se expanden por todo el universo.

---

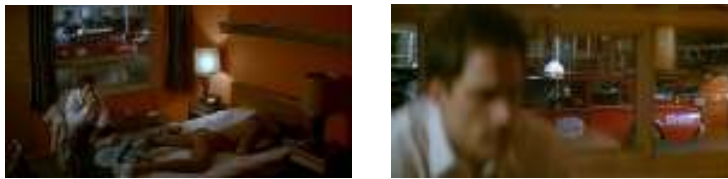
<sup>349</sup> Y no olvidemos que para Freud el fetichismo es un caso ejemplar de perversión.



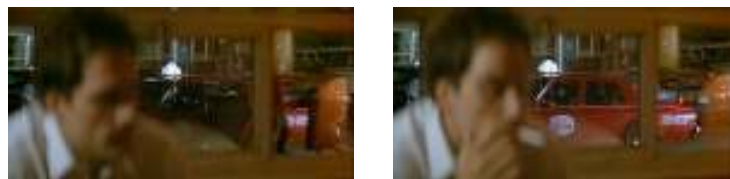
Pero retomemos de nuevo el curso del análisis.

## 2. 82. El abandono

A través de la ventana junto a la que está Noah sentado fumando un cigarrillo vemos un taxi rojo llegar y detenerse. Y justo en ese momento tiene lugar un notable cambio de escalaridad, angulación y enfoque: de un plano general picado de la habitación pasamos a un primer plano en el que vemos a Noah desplazado a la izquierda del encuadre y desenfocado mientras que la escena del fondo comparece nítidamente enfocada.



No cabe duda, pues, de que algo significativamente enfatizado va a ocurrir a espaldas de Noah.



Pasados unos segundos, vemos aparecer por la derecha del encuadre a Hera, Seta y Simon que entran precipitadamente al taxi mientras el taxista mete sus maletas en el maletero. Y así: la noche que Noah pasa con el indio homosexual su familia le abandona.



El taxi arranca. Noah sale de la habitación y de pronto comenzamos a escuchar un turbio sonido entreverado con misteriosas e ininteligibles voces de mujeres que se superponen tiñéndolo todo de una amarga y desasosegante atmósfera de pesadilla.

Tanto el chirriante sonido musical como los impenetrables y distorsionados susurros que escuchamos –y que no pueden más que remitirnos a Hera y Seta hablando en su lengua materna<sup>350</sup>– comparecen como una suerte de alucinación auditiva de Noah que no hace sino nombrar la insondable locura que le apresa y que de aquí en adelante habrá de orquestar el signo de su deriva.



Noah se lleva la mano a la cabeza y luego la estira. Una mano extraña, poderosa, a la que la cámara sigue en su descenso.



El desazonante tejido sonoro protagonizado por inaprensibles voces de mujer trabado con la turbia inflexión visual que acabamos de subrayar nos zambullen indefectiblemente en esa viscosidad tan característica de la escritura egoyanesca.

La cámara vuelve a ascender. Un primer plano de Noah muestra cómo su rostro se contrae: el derrumbe es inminente.



Ahora podemos sentir, palpar, con notable claridad la crispación de un hombre que no tiene elección alguna sobre su actuar. Y es que todos y cada uno de sus compulsivos encuentros con las víctimas no son concebidos como el efecto de una elección, ni como un placer, ni tan siquiera como un derecho, sino como un deber, como algo del orden del sacrificio: un sacrificio en el que él se ofrece a un otro necesitado.

Llega a su habitación, entra, ve que no hay nadie.

---

<sup>350</sup> Hemos contado para su posible traducción con la ayuda del traductor de origen armenio Ara Minas Nelconian pero esas vacilantes palabras femeninas se descubren intraducibles, incomprensibles.



Su familia le ha abandonado.

## 2. 83. Una espeluznante visión

Noah se dirige a su casa: un gran escenario de película iluminado por numerosos focos y rodeado de grandes andamios metálicos.



Aparca a unos metros y corre desesperadamente desvaneciéndose por momentos su figura entre la densa negrura de la noche y los cegadores haces de luz azul cian que atraviesan la pantalla.



Una luz azul y metálica que remite al haz del que mana la diosa de lo pornográfico, tal y como recordamos en la imagen que sigue.



Vemos, así pues, cómo la frenética carrera de Noah es iluminada por los destellos de esa suerte de divinidad videográfica que mora en la casa.



Ya en su interior, comenzamos a escuchar la voz off de Mimi cantando bajo la ducha la dulce melodía que siempre la acompaña y que ahora reza: “*Te estremeceré. Te abrazaré. Te estremeceré. Caminaré contigo.*”, mientras que Noah, acariciado por la

sensual ambigüedad de estas palabras, avanza intranquilo y expectante hasta que ve algo que le hace entrar en pánico.



Un travelling semisubjetivo nos devuelve entonces su espeluznante visión: Bubba, con una ridícula máscara de oso asustado –que recuerda al oso de peluche de Simon–, rocía de gasolina todo el salón con una regadera que inscribe una clara referencia al órgano peniano.

La evidente connotación fálica de la regadera acusa lo grotesco y mortífero de la cosa. Bubba comparece como un fantoche disfrazado de oso miedoso que irriga con un irrisorio y letal orín el escenario de su muerte: escenario en el que lo fálico se erige en instrumento de propia aniquilación.

El desasosegante patetismo que envuelve esta esperpéntica e insólita visión –que entra en evidente sintonía con el resto de las representaciones que Bubba y Mimi ponen en escena– cobra mayor énfasis, si cabe, cuando Bubba ve a Noah y permanece ahí, con la regadera boca abajo, contemplándole durante unos segundos.



Después, se quita la máscara y le dice: “*Hola. Estas son algunas de mis cosas favoritas.*” –cosas que, recordémoslo, él hizo trasladar ante la desaprobadora mirada de Mimi.

Pensemos que ahí donde antes no había más que despersonalizados objetos de plástico ahora vemos las cosas favoritas de Bubba rodeadas de trípodes, focos, raíles de travelling, etcétera, formando parte de la escenografía de su tan “excitante” película. Y así, tanto la casa piloto de Noah como el gran escenario de Bubba nos enfrentan a la idea de una casa que no hace sino consignar incesantemente la imposibilidad de su autenticidad.

No hay, en *The adjuster*, un lugar donde habitar.

## 2. 84. El juego de la casita

Noah le mira despavorido.



Y Bubba, tras terminar de verter por el suelo toda la gasolina, le explica la situación nombrando con insólita literalidad la lógica del film en su conjunto: “Bueno – le dice–, *has llegado justo en el momento en que el personaje de la película, la persona que se supone vive aquí, decide que va a dejar de jugar a la casita.*” Y sacando una caja de cerillas exclama con la voz preñada de angustia: “*Así que ¿estás dentro o estás fuera?*”



Turbulentas, crispadas y enfebrecidas palabras en las que escuchamos tanto la dramática historia de Noah como la de Bubba. Porque ¿quién es *el personaje de la película*? ¿Quién es *la persona que se supone vive aquí*? ¿Quién *va a dejar de jugar a la casita*? No cabe duda que los dos. Noah, el perito, y Bubba, el cineasta: dos personajes que, en esta juntura explosiva, se descubren en espejo.

Repasemos brevemente sus encuentros. Noah, “la persona que se supone vive ahí”, recibe una irrechazable oferta monetaria de Bubba y deja de “jugar a la casita” abandonando su supuesto hogar y llevándose con él a su familia al hotel. Entonces, Bubba, su alter ego, artífice y reflejo, traslada todas sus pertenencias y pasa a ser “la persona que se supone vive ahí” para dejar inmediatamente también él de “jugar a la casita”.

Y ¿cuál es el final del juego de la casita? Destruirlo todo prendiéndole fuego. Un trágico desenlace anunciado desde el comienzo mismo del film y que bien podría estar pautado por el goce de Seta, la mórbida y fascinante mujer que, diríase, subyuga a Bubba incitándole a seguir el dictado de su actuar, a saber: “no guardar cosas”,

quemarlas.



Pues ¿no parece que aquellas palabras “*No le gusta guardar cosas*” que Bubba repitió con insondable gravedad mientras contemplaba cómo Seta quemaba las fotografías de su antiguo barrio hayan estado reverberando en su interior como si de un eco sordo se tratase?

Sea como fuere, ahora que Bubba va a dejar de jugar a la casita Noah verá su más íntima fantasía cumplida. Una fantasía que, en tanto se mantenía en el plano de la fantasía, ha regido sus dos escenas: la de adentro, que cifra el fuego de su hogar, y la de afuera, que cifra el fuego de las víctimas.

Por eso, cuando llega el momento de la verdad, Bubba le pregunta: “*Así que ¿estás dentro o estás fuera?*” Y Noah, como no podía ser de otro modo, se aleja.

## **2. 85. Egoyan “¿estás dentro o estás fuera?”**

Ahí, en el desdoblamiento de estos dos personajes, está Egoyan: Bubba y Noah, uno dentro y otro fuera, uno aniquilándose en el goce, el otro no viviendo, o viviendo en segundo grado, a distancia de él.



Tal es la posición del cineasta en relación a la escena: el fuego de la casa de sus padres, que no es sino el fuego de la extinción de la Imago Primordial –un fuego desbordante que ninguna figura paterna ha logrado contener.

Si a lo largo del análisis hemos podido constatar cómo Egoyan se reconocía en Noah y en el niño Simon, ahora vemos cómo lo hace en Noah y en Bubba: tratando de tomar distancia con respecto a la escena a través del personaje de Noah, el perito, pero, como ya ocurrió con el niño Simon, evidenciando el carácter imposible de dicha distancia a través del personaje de Bubba, el cineasta. Y ¿no es Bubba el pequeño de Mimi? Es decir, ¿no es también él como un niño sólo que grandullón?

## 2. 86. En el vórtice del goce: la aniquilación

Noah, confrontado ante el límite de su propia experiencia “¿estás dentro o estás fuera?”, convulsionado por el goce y el horror que late ante la inminente realización de su deseo –oscuro, prohibido e inconsciente–, retrocede zozobranante.

Todo se tambalea, se hunde, se resquebraja. No hay nada que hacer y, desde luego, ninguna palabra que decir: sólo huir.



Desestabilización, pánico, angustia.

Y, en contraplano, Bubba, instantes antes de encender la cerilla y traspasar definitivamente el umbral, profiere un grito mudo, desesperado y sobrecogedor que sólo engendra silencio: ninguna estridente sonoridad, ningún alarido, sale de esa boca que se retuerce y deforma.



Es el gesto sordo y virulento que pone fin a su trayecto hacia el infierno del fuego; el gesto irrefrenable y huracanado de su encuentro con la muerte. Y, acompañándolo, escuchamos unos inquietantes y dramáticos acordes de piano entreverados con la tierna nana de Mimi. ¿No es a partir de la manera de darse muerte como podemos reconocer el tipo de sufrimiento que convocaba a la muerte?

Bubba se carga de fuerzas para acometer el único acto capaz de acallar esa sofocante canción. Una nana que Mimi, la madre primitiva, obscena e insaciable, canta a su pequeño Bubba; una nana insoportable y asfixiante que ahora reza “*Yo te meceré*” inflamando con extraordinario desgarro un instante tan temido como intensa y secretamente deseado: matarse y llevarse consigo a la madre, a la hermana, a la diosa.

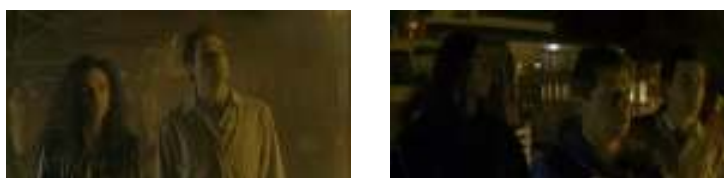
## 2. 87. La casa en llamas

Ahora que la nana ha cesado ya para siempre el tema musical alcanza todo su protagonismo y la pantalla ennegrece.



Una lenta panorámica desciende del oscuro cielo hasta un plano general de la casa en llamas: la primera casa en llamas que contemplamos.

Si retornamos fugazmente a las dos ocasiones en las que Noah llegaba al lugar del siniestro podremos apreciar cómo la cámara se ubicaba del lado del fuego mostrando a Noah junto a las víctimas y dejando las casas en constante contracampo, tal y como vemos en estas imágenes de Noah junto a Arianne y junto a la pareja de homosexuales.



Pero este punto de vista desplegado en relación a las casas en llamas ¿no es el mismo que el adoptado por la enunciación en relación al espectáculo pornográfico? En uno y otro caso la cámara se emplaza en el lugar del vértigo –del fuego y de lo pornográfico– atisbando las magnetizadas miradas que lo contemplan, consignando un oscuro saber acerca de la pulsión ahí desencadenada.



Si no hay *raccord* de mirada, si al espectador le es negado el punto de vista de los personajes, no es con objeto de articular simbólicamente la travesía visual del espectador, tal y como sucediera en el cine clásico americano<sup>351</sup>, sino, el contrario, para abismarnos en el goce de mirar a otros que gozan al mirar... ¿qué? El espectáculo de lo real: sexo y destrucción.

Sólo cuando el cuerpo tocado es el de Hera y la casa en llamas es la de Noah,



... ambos se introducen en la escena, se convierten en protagonistas de la

<sup>351</sup> Véase González Requena, J.: *Clásico, manierista, postclásico*. (2006), op. cit.

misma. Y entonces, la pulsión se desborda, la lógica visual se quiebra y el punto de vista que hasta entonces había sido escamoteado es finalmente mostrado: la pantalla pornográfica y la casa en llamas –a saber, los dos focos de tensión en torno a los cuales pivota el film.



Dos momentos de ignición: Hera y Noah arden en el fuego –pornográfico y aniquilador– de sus escenas, comparten encuadre con él, pero lo hacen desde posiciones muy diferentes en lo que a la composición plástica –escala, angulación y masa que ocupan en el plano– se refiere.

Mientras que a Hera le corresponde un primer plano contrapicado dramáticamente enfatizado por las proteicas luces de la diosa que la atraviesan, a Noah le corresponde un plano general en el comparece de espaldas, diminuto y recortado por las llamas, diluido en ellas. Dos planos, pues, que escriben el virulento poder de Hera frente a la impotencia de Noah. ¿Logrará él sobrevivir, como hizo ella, al paso por esta experiencia de quiebra y desintegración?

## **2. 88. Antesala del recuerdo**

Al plano de la casa en llamas le sigue el contraplano de Noah observando las fulgurantes bocanadas de fuego con el ceño fruncido y la mano a la altura de la frente, como tratando de protegerse de su cegador resplandor, de su abrasador calor.



El trayecto simétrico pero invertido de Noah con respecto a sus víctimas alcanza su final: tras recibir el dinero de Bubba y abandonar su casa, como ya anotáramos en su momento, adviene el fuego. Y frente a él dos posiciones distintas: la de Bubba, dentro, en el lugar de la aniquilación, o la de Noah, fuera, en el lugar de la irrealidad, de la incesante repetición. Pero, ahora que es él quien está en el lugar de la víctima, ahora que no hay ninguna tarea que afrontar, nadie a quien tender su mano, nadie a quien ofrecer

consuelo y comprensión, ¿qué repetir?, es decir, ¿qué podría sujetarle<sup>352</sup> roto el frágil hilo del que estaba prendido, el hilo de las pérdidas de los otros?

De pronto, Noah, perplejo y desconcertado, mira su mano. Una mano extraña, que no le pertenece, que no le es propia: una mano propiamente siniestra, según la formulación freudiana.



Y entonces una radical suspensión de sentido tiene lugar: la locura se desata y el recuerdo se desencadena –un recuerdo que, lo estamos viendo, retorna como experiencia de lo siniestro: ¿shock?, ¿delirio?, ¿desintegración?

## 2. 89. El momento inaugural

Allí, en su recuerdo, vemos a Noah más joven aproximándose a Hera y Seta mientras que éstas –con Simon de bebé y el osito de peluche respectivamente entre sus brazos– contemplan con los rostros cincelados por el horror y los ojos empañados en lágrimas cómo su casa es arrasada por el fuego.

Asistamos, pues, al momento inaugural al que se refirió Hera –“*No tuvimos fotografías. Pero comenzaste con nosotros*”– cuando con honda amargura dejó constancia del saber de su lugar y el de su familia: los primeros de una larga lista de víctimas –y, a partir de ellos, amantes.



La misma planificación formal que ahora organiza la escena se ha repetido en cada uno de los momentos en los que Noah llegaba al lugar del suceso y se detenía junto a las víctimas a contemplar el fuego: la lenta panorámica descendiente, la densa nube de humo, el camión de bomberos atravesando diagonalmente el fondo y, por último, el ajetreado ir y venir del personal que trata de apaciguar el fuego, siempre en permanente contracampo.

---

<sup>352</sup> Siguiendo con el paralelismo que veníamos desarrollando, recordemos que si Hera sobrevivió fue porque ahí, a su lado, sujetando su dolor, estuvo Seta.



Momentos, ya vividos, ya sentidos, que a la luz del recuerdo de Noah son densamente resignificados.

Todo centellea. Las hermanas permanecen incandescentes, temblorosas, paralizadas, hipnotizadas. Tras unos segundos, Noah se inclina levemente hacia Hera y le pregunta: “¿Es esa su casa? ¿Dónde está su marido?” Pero nada, ninguna respuesta acude a colmar tales interrogantes, sólo el callado dolor de la pérdida y el crepitar del fuego.



De que esa es su casa no parece haber duda, pero ¿y el marido? Nombrada la hendidura de su ausencia, Noah mira su mano y la pone sobre el hombro de Hera; una pregunta –¿Dónde está su marido?–, una estela de silencio y una mano tendida.

Hera, muy agitada, mira titubeante a su bebé, Seta permanece absorta, colapsada, y Noah, dirigiéndose a Hera, pronuncia las últimas palabras del film: “Trabajo para su compañía de seguros. Soy un liquidador.” Entonces sus miradas convergen por vez primera y Hera, aceptando su consuelo, se inclina con poderosa lentitud hacia la mano de Noah.

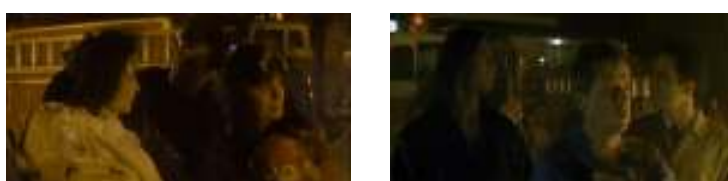


Lo sabemos: este primer encuentro con Hera, su gracia –o su desgracia–, cifra el origen de las dos escenas de Noah, la de adentro y la de afuera. Y, en esa misma medida, nos permite localizar el origen de toda una constelación de repeticiones que la enunciación no ha dejado de reeditar una y otra vez, incansablemente: la constancia

espacial y escenográfica que orquesta los incendios, la presentación de Noah –“*Trabajo para su compañía de seguros. Soy un liquidador*”–, las consiguientes miradas,



... el sabor de la pérdida, una mano tendida, el principio de una relación,



... el shock ante la colosal presencia del fuego.

## 2. 90. Una detención devastadora

Volvemos al presente. Aquel plano general de la inmensa masa ignífera que hubo de abrir la secuencia comparece de nuevo hasta que la escala se reduce notablemente anticipando la imagen que habrá de cerrar el film: Noah, de espaldas, recortado por el fuego, estirando su mano, contemplándola. Y, a continuación, el contraplano nos devuelve su rostro, su extrema turbación.

La turbación de un hombre excitado, extasiado, sepultado en el pasado.



Todo acontece de manera involuntaria: el fuego, la mano y el enorme goce que le embarga ya vibraron en el fatal e indeleble recuerdo que ahora vuelve a irrumpir.

Allí, Noah estira vacilante su mano y, abrumado ante el asombroso descubrimiento del poder que en ella anida, la mira de un lado, la mira del otro, y la vuelve a poner sobre el hombro de Hera. Así, con este gesto, se confirma el primer –y por ello fundante– acto imaginario de taponar la hendidura de Hera, su pérdida, su herida, su falta: el fetiche se instituye, la serie se fija, el tiempo se detiene.



Pero ¿por qué? En palabras de Jacques Lacan “Lo que constituye el fetiche (...) se toma prestado especialmente de la dimensión histórica. Es el momento de la historia en el cual la imagen se detiene.”<sup>353</sup> Y ahí es donde estamos: en el punto de la cadena donde la falta, a la vez que es señalada, es obturada –y obturada, aunque imaginariamente, ¿cómo podría ser escuchada?

Con Hera, la primera, la mítica, la original, tiene lugar la fatal interrupción de la historia, la devastadora detención del tiempo. La seria está fijada: repetición, irrealidad, desrealización. Una y otra vez hemos visto como Noah llegaba al lugar del siniestro, contemplaba el sufrimiento de las desvalidas víctimas y trataba de taponarlo. ¿Cómo? Tendiéndoles su mano.

## 2. 91. La mano de Noah

Una mano, o un velo, que se interpone entre él y la realidad exterior, entre él y el mundo: “Sobre el velo es donde el fetiche dibuja lo que falta más allá del objeto”<sup>354</sup> – suscribe Lacan. Una mano, así pues, con la que tapar la falta pero que al mismo tiempo le permite acercarse a ella, sentirla, tocarla. Tal es la lógica de la perversión fetichista de Noah: tapar y tocar el sufrimiento de sus víctimas, su pérdida<sup>355</sup> –buscarlo, captarlo, acorralarlo.

Ahora que, como es habitual en el cine de Egoyan, toda la historia ha sido resignificada por *apres-coup* –o efecto *a posteriori*– recorramos algunas de las manifestaciones visuales del siempre extremadamente opaco “delirante poder” que anida en esa mano y que deja a su paso un inextricable rastro de desconcierto y confusión.

En su práctica del tiro con arco, que como ya vimos le protegía de una suerte de amenaza constante que se cernía sobre él al tiempo que definía su lugar dentro de la familia –el lugar del “indio”–, mientras que una mano se vestía de negro para tensar la

---

<sup>353</sup> Lacan, J.: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto (1956-1957)*, op. cit., p. 159.

<sup>354</sup> Lacan, J.: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto (1956-1957)*, op. cit., p. 167.

<sup>355</sup> Lógica de la que participa no sólo su mano sino también el resto de sus fetiches: las fotografías, las listas de objetos perdidos, la casa modelo, etcétera, pues ¿no nombran todos ellos la pérdida, y con ella el fuego, a la vez que tratan de defenderse de ella, velarla?

cuerda y disparar la flecha, la otra sentía la fuerza del arco y establecía su asimiento en él.



Manos, pues, con las que se defiende y que le nombran.

Manos que han sido besadas, adoradas, tanto por Tim, el padre desmoronado, como por él mismo, concitando su locura.



Locura que le lleva a “tocar” a todas sus necesitadas víctimas,



... porque como le dijo a Louise mientras miraba su mano “sus vidas enteras han sido desarraigadas.”



Pero pensemos que Noah no sólo ayuda a las víctimas de los siniestros sino a todos aquellos que lo necesitan, como Bubba, o el propio indio homosexual, pues recordemos que el estado de éste último no era sufriente sino más bien lujurioso y deseante –en la última imagen que aquí ofrecemos Noah estira la mano tras haber pasado la noche con él.



Y es que todos en este universo necesitan que alguien les tienda una mano y Noah es el elegido –como Noé, el único hombre bueno, lo fue en el texto bíblico.

## 2. 92. Algunos ecos finales

El recuerdo que inscribe el desgarrón, la hiancia temporal, que reordena toda la economía narrativa finaliza: el origen se ha escrito, la serie se ha fijado, y Noah, expulsado del tiempo –la Ley fundamental a la que estamos sometidos, Ley que marca el horizonte de la muerte–, actualiza un escenario compulsivo y sin fin.



Un escenario, subrayémoslo, en el que el tiempo<sup>356</sup> –único garante que dota de sentido el trayecto experiencial, singular, de un sujeto– es anulado y pasado y presente se funden en un mismo e indiferenciado plano que oblitera toda posibilidad de afrontar, de simbolizar, lo real. Sólo hay dos posibilidades: muerte o repetición.

Y ahora que esa primera e imborrable cadena de acontecimientos que repetía y revivía compulsivamente se ha desmoronado, como si de un castillo de naipes se tratara, inevitablemente, Noah mira a cámara –nos mira a nosotros, espectadores– y ríe.

Vértigo incoercible, desastre petrificado, vacío desgarrador: nadie en quien posar su mano, nadie por quien sacrificarse.



Su anaranjado y relampagueante rostro, sus crispados gestos, el retorcido rictus de su boca, el extasiado brillo de sus ojos, la extrañeza de su incandescente mano, nos sumen en la locura, la desintegración, el pánico, la angustia.

Sentimientos, todos ellos, que ya nos asaltaron en la sala de proyecciones y que ahora vuelve a atravesarnos.



Ambos se consumen, ríen, agonizan, gozan, desfallecen, mueren.

---

<sup>356</sup> De la cuestión del tiempo en el cine de Egoyan, así como del insoslayable nexo que existe entre repetición y pulsión de muerte tal y como lo contempló Freud en su texto *Más allá del principio de placer*, nos ocuparemos cuando hayamos realizado nuestra travesía por *The sweet hereafter*.

Pero repasemos una vez más la configuración formal del primer plano de Noah en el que le vemos ligeramente desplazado a la derecha del encuadre mientras que la mano ocupa la izquierda pues alberga otro muy notable casamiento.



Más allá de la evidente rima plástica, pensemos que Noah, en aquella ocasión, se dirigía hacia la casa en llamas de su próximo cliente –Arianne– cuando llamó por teléfono a Hera y le dijo mirando reiteradamente la mano de plástico que colgaba del espejo retrovisor: *“Estoy en camino a ver a un cliente y empecé a pensar en nuestra casa. Parece como si estuviera imaginando cosas.”* Imaginando ¿qué? Pues, no cabe duda: que su casa ardía en un incendio.

Un incendio que localizaba el foco de su deseo inconsciente suscitando un fondo de vaciedad, de desamparo y de júbilo –sentimientos, todos ellos, que también ahora le asaltan–, que sólo la mano lograba calmar. Y, por cierto, ¿no anotan esta serie de imágenes a través de la evidente coincidencia entre la mano de Noah y la mano de plástico la ambivalencia que late en esa mano fetiche que, insistamos en ello, se separa de él sin cesar, que le pertenece pero a la vez no le pertenece?

Una mano que ahora, quebrado todo espejismo, Noah mira por última vez, pero ¿podrá en esta ocasión, como hizo entonces, apaciguar su angustia? ¿O estamos ante la más atroz y definitiva de las caídas?



Sin ambages, ¿perversión o psicosis?

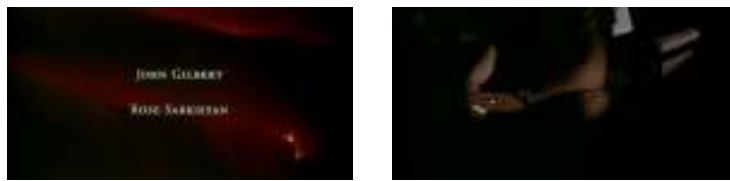
## 2. 93. El cierre: circular y mortífero

Cierra el film un plano subjetivo de su mano recortada por el magmático fuego que impone su dominio absoluto confundiendo con el territorio mismo de la pantalla.



El movimiento de atracción-repulsión que ha regido el acto de escritura –acto en el que, no lo perdamos de vista, cristaliza la posición del cineasta– alcanza aquí su paroxismo final. Estamos en el vértigo de su goce: alejarse del fuego, acercarse, taparle, tocarle. ¿Y no fue así cómo comenzó el film? Con la mano de Noah recortada por el fuego, acercándose a él, tapándole, tocándole.

Tal era el sentido de la linterna: revivir el fuego.



Sólo el contacto fulgurante e insoportable con el fuego.



Comienzo y final se abrazan en este cierre circular y mortífero: no hay nada que determine su desenlace, nada que permita clausurarlo. Ante la evidente imposibilidad de proyectar sentido más allá de la mirada subjetiva, propiamente siniestra, de esta mano, auto-mutilación real por un fuego igualmente real, emerge finalmente, filtrándose por cada uno de sus resquicios, un sesgo psicótico.

**ANÁLISIS TEXTUAL DE *THE SWEET*  
*HEREAFTER (EL DULCE PORVENIR, 1997)***

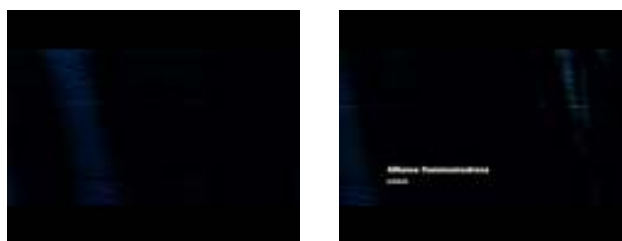
### 3. ANÁLISIS TEXTUAL DE *THE SWEET HEREAFTER* (*EL DULCE PORVENIR*, 1997)

*“La familia es una reducción de la sociedad a su más mínimo elemento, preservando todas sus estructuras básicas: patriarcado, matriarcado, la idea de juventud, las generaciones. Cuando miras a una familia ves la sociedad en la que funciona esa familia.”*

Atom Egoyan

#### 3. 1. El movimiento inaugural

El movimiento inaugural anuncia un espacio oscuro e inquietante.



Un plano cenital encuadra anchas láminas de madera veteada cuyo color va cambiando de manera perceptible por la luz que las baña a medida que la cámara se desplaza lenta y cadenciosamente hacia la derecha. Pareciera que los primeros rayos del albor hacen presencia aclarando el fondo del azul cian inicial –como si del reflejo lunar se tratase– al ocre de la madera. Sobre las láminas caen sombras de ramas de árboles, alargadas y diagonales. Sombras que si bien en un principio, agitadas por el aire, están en continuo e imprevisible movimiento produciendo transitorios claroscuros y llegando en ocasiones a cubrir la totalidad de la superficie poco a poco irán alcanzando una quietud solaz y veraniega.

Nos hallamos, pues, recorriendo un espacio de naturaleza proteica sobre el que se irá definiendo cada vez con más nitidez la calidez del día que comienza al son de un tema musical que habrá de comparecer en numerosos e importantes momentos del film –y en el que destaca el enigmático sonido de una flauta– entreverado con el dulce cantar de los pájaros al amanecer y el acariciador hálito del viento.

Un espacio misterioso y crepuscular sobre el que se van superponiendo los títulos de crédito a un ritmo pautado y cadencioso que contrapuntea con el desigual movimiento de las sombras.

Allí, al principio, podemos leer: *an Ego Film Arts productions; a film by Atom Egoyan; Ian Holm.*



Escrito el nombre de su productora, *an Ego Film Arts production*, las sombras que anegan la imagen cubriendo por breves instantes el fondo conceden al lugar donde se materializa por primera vez el nombre del cineasta, *a film by Atom Egoyan*, un espacio iluminado, despejado.

Luego, desvinculado del resto de los actores, comparece *Ian Holm* y, a continuación, el título del film: *The Sweet Hereafter*.



Seguido del director, *Atom Egoyan*, del actor, *Ian Holm*, y del título del film, *The Sweet Hereafter*, se suceden, por orden alfabético, los nombres del resto de los actores. Tres palabras, *The Sweet Hereafter*, que parecen separar, como si de un océano se tratase, a Atom Egoyan y a Ian Holm del resto de los personajes.

El predominante lugar que le es dado a ocupar al actor Ian Holm que encarna el personaje del abogado Mitchell Stevens ¿no remite indefectiblemente al que otrora, en *The adjuster*, ocupara Elias Koteas, el liquidador? Dos actores, Elias Koteas y Ian Holm, dos personajes, abogado y perito respectivamente, que, desde los títulos de crédito, aparecen en íntima ligazón tanto con el cineasta como con el nombre mismo del film.

### 3. 2. Una hermosa escena

Atravesada por un sutil rayo solar, en un espacio interior empero abierto a la naturaleza, se ha escrito el título y con él la convocatoria de un enigma y la promesa de un trayecto: un trayecto hacia *El dulce porvenir*.

Tal es la primera experiencia a la que el espectador es convocado: la de emplazarse en un espacio entre lo interior y lo exterior, entre uno construido y el de la

naturaleza, envuelto por la luz crepuscular y el mágico sonido de una flauta, en espacio inquietante, cálido y acogedor, en el que algo dulce está por venir.

La cámara continúa su pausado desplazamiento hasta llegar allí donde se dirigía: sobre un colchón en el suelo, entre blancas sábanas, una madre abraza delicadamente a su hija mientras el padre descansa boca abajo.



La pequeña se frota los ojos y se incorpora al calor del pecho materno. Y entonces, cuando los tres duermen tranquila y placidamente, la cámara comienza a distanciarse de la escena en un rápido movimiento de retroceso que les deja ostensiblemente alejados y desplazados, descentrados, a la izquierda del encuadre – lugar que, lo venimos viendo, ocupan asimismo los títulos de crédito.



Allí, en algún bello lugar, ante tan hermosa escena que anuncia el dulce porvenir, ¿por qué la cámara se aleja?, ¿por qué toma distancia ascendiendo hasta un lugar desde el que se puede sentir el vértigo?

Lo sabemos: la escritura egoyanesca nos convoca una y otra vez a ocupar un lugar siempre descentrado, inestable y zozobranante; un lugar que, lejos de aquel universo transparente que le fue destinado al espectador del cine clásico, está pautado por un insistente desplazamiento de la cámara que en un movimiento de atracción y rechazo, de acercamiento y distanciamiento, gravita en torno a los diferentes focos de tensión que articulan el film.

### 3. 3. La rúbrica del cineasta

Tras este idílico y placiente momento de una calurosa mañana de verano que supone el primer punto de anclaje en el devenir del relato, pasamos, sin solución de

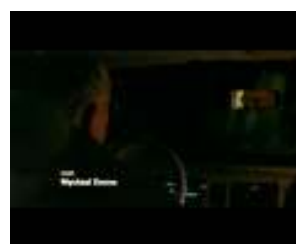
continuidad, al interior de un coche en el que está Mitchell Stevens, el abogado, atravesando un túnel de lavado.

Y así, aquella escena familiar queda fijada a este personaje –¿quizá el padre?



Un personaje que, como los títulos de crédito y la familia, aparece desplazado a la izquierda del encuadre: un lugar que, densamente subrayado, localiza el pasado y con él, el inicio de un trayecto, ¿hacia dónde?, ¿hacia el dulce porvenir?

Pues bien, ahí, a espaldas de un hombre cuyos ojos tristes, reflejados en el espejo retrovisor, atraviesan el fondo sin mirarlo, terminarán de sucederse los nombres de los individuos que participaron en la producción del film –*director of photography Paul Sarossy, editor Susan Shipton, music Mychael Danna, etcétera*– hasta llegar al director.



A medida que el coche avanza el violento girar de los rodillos va ennegreciendo progresivamente el fondo. Y precisamente cuando el fondo está completamente cubierto, es decir, cuando este hombre –¿este padre?– se desvanece, se pierde, en la oscuridad del túnel, leemos la rúbrica del cineasta: *directed by Atom Egoyan*.

Rúbrica que tan pronto desaparece da paso a una luz inverosímil y cegadora que si bien podríamos pensar que anuncia el final del túnel inmediatamente veremos que no es así, pues Mitchell continúa en su interior.



Pues bien, es ahí, a espaldas de un hombre que tras una densa negrura queda cegado por el excesivo fulgor de una insólita luz que emerge de improviso inundando la imagen, donde se escribe la firma del cineasta.

### 3. 4. Una luz de angustia

Pero ¿qué o quién irradia esta enigmática luz?

Por montaje paralelo, a las afueras de alguna ciudad y entre sirenas de policía, un coche para y de él sale apresuradamente Zoe, la hija de Mitchell, que entra nerviosa a una cabina telefónica y marca un número.



El teléfono de Mitchell suena. Lo coge y una telefonista le dice: “*Llamada de Zoe a cobro revertido. ¿Acepta el cargo?*” Éste acepta e inmediatamente, entre el sonido de los rodillos batiendo el coche y el confuso ruido de la ciudad, escuchamos a Zoe: “*¿Papá? Soy yo. ¿Qué tal estás?*”, y, tras unas breves palabras, le pregunta si recuerda aquella vez que en un túnel de lavado empezó a jugar con la ventanilla: “*¿Cuántos años tenía, papá? ¿Cinco o seis? Acabe empapada, ¿recuerdas?*” —exclama tratando de despertar aquella tierna vivencia.



Pero Mitchell, cansado, corta bruscamente la conversación y le pregunta sin rodeos: “*¿Por qué me llamas, Zoe?*” A lo que ella, con creciente crispación, contesta: “*¿Por qué te llamo? Eres mi padre. ¿Se supone que no debo llamarte? ¿Qué tiene de malo que quiera hablarte? ¿Cuál es el problema?*” Y Mitchell, serio y categórico, responde: “*El problema es que no sé con quien estoy hablando.*”

Tal es su drama, su trágica desgracia: que no sabe con quien está hablando, que no sabe quién es su hija.



La escala del plano se reduce. Dos primeros planos frontales muestran el brutal desgarrón que inmediatamente va a tener lugar. Zoe, completamente fuera de sí, estalla enfurecida: “¿Porque crees que estoy colocada? ¿Crees que tengo una aguja clavada en el brazo? ¿Crees que te llamo para pedirte dinero? ¿Para pedirte limosna? –y dando una patada a la cabina– ¡Dios, no me lo puedo creer!”



Nada, ninguna respuesta al otro lado del teléfono, pero ¿qué decir ante tan agresivas y envenenadas palabras? Palabras que penetran con poderosa fuerza destructiva en este padre condenado a sufrir tan desgarradora pérdida: la pérdida de una hija. ¿Qué decir? ¿Qué hacer? Nada, sólo escucharlas, padecerlas. Sólo sentir sus golpes, sus latigazos, sus agujones. Impotencia, silencio, aflicción.

Zoe, grita: “¿Me escuchas papá? Y desesperada repite: ¿Papá? ¿Papá? ¿Papá?”



Lacerantes alaridos a los que Mitchell, inundado de dolor, tras retirar el teléfono unos instantes, responde un descorazonador: “¿Sí?”

El compañero de Zoe golpea violentamente la cabina y ella, tras proferir un último e incontenible “¿Papá?”, vuelve al coche.



Un padre hundido, una hija perdida. Y, entre ambos, quizá la más indecible e impenetrable de las angustias.

### 3. 5. Dos norias

Un flash-back nos transporta a otro tiempo y otro lugar. Nos encontramos en el recinto ferial del pueblo de Sam Dent donde están teniendo lugar los preparativos finales antes de la feria.

Una lenta panorámica desciende del cielo nublado hasta el escenario en el que Nicole, una joven, guapa y prometedora adolescente, ensaya el tema que tocará en las fiestas “One more colour”<sup>357</sup> mientras que Sam, su padre, la mira.



Los técnicos ajustan el sonido y el personal de mantenimiento va y viene poniendo a punto las atracciones. Atracciones entre las que, no hay duda, destacan las dos norias que protagonizan el fondo –fundamentalmente la que, en contacto directo con el nublado cielo, se erige entre Sam y Nicole– y que, ahí estriba su importancia, no sólo aparecerán en momentos señeros del film sino que habrán de determinar su escritura misma.

Brevemente diremos que la noria, como es sabido, es una atracción de feria formada por una gran rueda que gira en movimiento circular en torno a un centro que, como si del centro de gravedad de la tierra se tratase, gobierna a sus pasajeros. Y, siguiendo con la metáfora, sus pasajeros no pueden ser otros que los habitantes de *The sweet hereafter* que, en consecuencia, se verán arrastrados por un movimiento giratorio y oscilante en torno a un centro de gravedad, que, adelantémoslo, localizará un foco de horror, un punto de ignición, más desgarrador, si cabe, que el que late entre Mitchell y Zoe, entre un padre destrozado y una hija drogadicta.

A saber: un accidente que tendrá lugar en su justa mitad y en el que morirán multitud de niños que serán, digámoslo así, tragados por la tierra.

### 3. 6. Una luz que fascina

La cámara se acerca al escenario e inmediatamente vemos cómo una extraña luz se cierne sobre Nicole: una luz que, aun procediendo del cielo –cielo que hace sólo unos

---

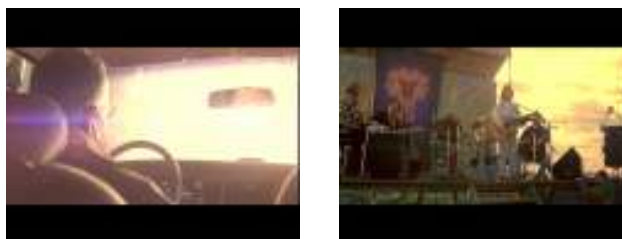
<sup>357</sup> Un tema musical que dice: “Habla más suave y mira más alto. Y lanza con más cuidado. Y canta más dulce. Y mira más lejos. Y pronto tú estarás aquí. Aquí, todo lo que tenemos es cielo. Como el cielo es, es azul. Como el azul es, es uno más, un color más, un color más, un color más. Ahora”

instantes veíamos oscuro y nublado—, emana de ella. Una luz que ciega a Sam, quien deslumbrado la mira a ella, a su hija.



Nicole, completamente desplaza a la derecha, le devuelve una radiante sonrisa en un plano cuya configuración formal otorga mucho peso visual al montaje que se encuentra tras ella<sup>358</sup> y que ocupa la mitad del encuadre. En él, vemos dos fotografías simétricamente fusionadas de Nicole de perfil tocándose delicadamente el cuello. Una Nicole, pues, que ahí, sobre el escenario, se desdobra en diferentes caras: una dulce y sensual, la otra alegre y jovial. Diferentes caras que, este plano lo anticipa, se irán desplegando a lo largo del film.

Hasta aquí, una suerte de paralelismo se ha inscrito en el texto: dos padres han quedado cegados por la luz que exhalan sus hijas.



Una luz que si bien, en un principio, parece cifrar sentimientos antitéticos, la rabia, la angustia y la desazón que azotan a Mitchell y a Zoe, frente a la alegría y la ternura que embargan a Sam y a Nicole, veremos a lo largo de nuestro trayecto que en realidad no distan tanto en sus términos.

De momento, no cabe duda de que mientras Zoe arroja en su padre todo su veneno,



... Nicole inunda al suyo de satisfacción y alborozo.

---

<sup>358</sup> Montaje que, como luego sabremos, lo ha hecho Wanda Otto, otro de los personajes del film.



Pero ¿no encierran sus miradas un deseo que parece ir más allá del amor filial? Un deseo secreto, oscuro e incestuoso, no sólo en sintonía con sus miradas, sino también con el otro rostro de Nicole, el del montaje, y con el aspecto joven y desenfadado de Sam.

Ya bajo el escenario, caminan juntos. Sam le dice que ha sido estupendo pero ella no termina de creerle y él insiste: *“Ha sido increíble.”*



Entonces se abrazan. Y Nicole le dice: *“Estoy tan contenta, papá.”*



Pero, insistamos en ello, ¿no parecen novios? ¿No es eso lo que pensamos hasta que oímos cómo Nicole le llama papá?

### 3. 7. El sonido de la muerte

Volvemos a Mitchell, quien, tras oír el descarnado grito de Zoe, ha quedado atrapado en el túnel de lavado: un padre atrapado en un túnel que poco puede hacer por su hija también atrapada en otro túnel, el de la heroína.



Pero él, en tal situación, no se arredra sino que lucha por salir, así como ha luchado, en tanto que padre, por ayudar a su hija drogadicta, y luchará, en tanto que abogado, por ganar el caso que le ha llevado al pequeño pueblo de Sam Dent.



Ya fuera del coche y empapado, como debieron de terminar él y Zoe cuando, hace ya muchos años, ella abrió la ventanilla del coche en el interior de otro túnel de lavado, tal y como le recordó hace escasos minutos, se dirige al taller de Billy Ansel, otro de los habitantes del pueblo al que pronto conoceremos.



Cuando Mitchell entra y avanza entre sus arrumbados objetos comenzamos a oír el sonido incómodo y distorsionado de una guitarra. Sonido que, si bien en un principio pensamos extradiagético, él, en cambio, parece oír, pues mira extrañado a su alrededor buscando su procedencia y, sin titubear, se dirige a la habitación de al lado donde se encuentra una guitarra eléctrica, concretamente la de Billy<sup>359</sup>.

Se acerca a ella y cuando se inclina levemente para tocar con sus dedos las cuerdas, el punzante sonido se atenúa. Pareciera que la guitarra tuviese vida propia y estuviera gritando aquejada de algún intenso dolor: un dolor que Mitchell puede oír y que, de algún modo, intenta aplacar con su contacto.



Pero, más allá del sonido emitido por esa guitarra, el desgarrado lamento que ahora escuchamos procede de otro lugar. Y hacia allí se dirige Mitchell.

---

<sup>359</sup> Llamemos la atención de que en este local cada uno de sus elementos nos hablan metonímicamente de Billy, personaje que completa el triángulo fundamental del film: Mitchell-Zoe; Sam-Nicole; Billy.



Pasa al local contiguo por un oscuro pasillo y los acordes de guitarra comienzan a fundirse primero con el sonido grave de una flauta y luego con un inquietante tema musical. En el interior del caótico local de Billy, acompañando a Mitchell en su recorrido, somos convocados a escuchar el enmarañado tejido sonoro que habrá de comparecer en un momento nuclear del film: durante el fatídico trayecto en el que el autobús escolar se despeñó por un precipicio cayendo a un lago helado y arrebatando la vida de tantos niños.

Mitchell se detiene junto a la puerta trasera del local y ahí, a través de sus cristales, contempla la huella real del terrible accidente: el autobús siniestrado.



Un accidente que en este momento es reproducido en toda su literalidad sonora, ya que, con la imagen de Mitchell de espaldas observando el autobús, oímos, en primer plano sonoro, los gritos desesperados de los niños que van a morir.

### **3. 8. Allí, donde Nicole mira, están los niños**

Gritos desesperados que encabalgan sobre un plano general picado en el que vemos a Nicole y a Sam sentados en un banco del parque ferial. La cámara comienza a descender y, por la izquierda del encuadre, vemos aparecer el autobús escolar que Mitchell contemplaba hace sólo unos instantes. Volvemos, pues, de nuevo al pasado.<sup>360</sup>



<sup>360</sup> El desorden temporal al que venimos asistiendo se debe a que todo el funcionamiento textual del film reposa, como pronto se pondrá en evidencia, en continuos saltos hacia delante y hacia atrás del accidente.

A medida que nos aproximamos al autobús van bajando primero Dolores, la conductora, y luego, uno a uno, todos los niños, alegres y candorosos. Pero sabemos, nuestro inconsciente sabe, el fatal destino que les espera: hemos visto la huella del accidente, hemos oído sus gritos de angustia: la letra del texto, a pesar de que todavía no podamos entenderlo, lo ha escrito.

Frente al autobús Sam y Nicole comen un helado. Sam, arrobado, se dirige a Nicole y le pregunta qué mira. Pregunta que, pese a la objetividad de su enunciado, encierra otro sentido, es decir, otra pregunta, porque Sam no quiere saber qué mira Nicole, pues eso ya lo ve, sino qué piensa cuando lo mira.



Y Nicole contesta enternecida: *“Cómo se entusiasma Dolores cuando está con los niños. Como si fuesen lo más importante de su vida.”*, mientras que un plano semisubjetivo así nos lo muestra.



Pero ¿y Sam? ¿Cómo se entusiasma Sam cuando está con Nicole? Porque si Dolores, lo estamos viendo, quiere a los niños y cuida de ellos como lo que son, es decir, como niños, ¿no observamos ya que Sam y Nicole, más que padre e hija, parecían dos enamorados? Y, por cierto, que si para Dolores los niños parecen ser lo más importante de su vida, también Nicole para Sam parece ser lo más importante de la suya, ¿no?

De momento, unos y otros se saludan y la secuencia termina con Dolores entrando en la caseta de animales que lleva por nombre *“Rabbits”*<sup>361</sup> seguida de los niños al tiempo que la cámara asciende hacia el cielo.

<sup>361</sup> Más adelante sabremos que Abbott, el marido de Dolores, criaba conejos hasta que tuvo el infarto.



Detengámonos, siquiera unos instantes, en este interesante plano contraplano cuya puesta en escena se ve presidida por dos norias –y que, por cierto, serán las mismas norias que protagonizarán el final del film.



Si reflexionamos sobre el movimiento circular y gravitatorio de esta atracción de feria –movimiento que, como dijimos, habrá de regir la escritura misma del film– tanto podríamos pensar que éste es sin fin e idéntico a sí mismo, o, por el contrario, diferente en cada momento, porque ¿no pasan todos los pasajeros de una noria por los mismos lugares una y otra vez? Pero ¿acaso puede uno dar dos veces la misma vuelta?, ¿no es cada vuelta, siempre, sentida como diferente?

Este es nuestro propósito: consignar los dos opuestos posibles, pues los dos pueden funcionar en el texto, y de hecho, al igual que en la noria, funcionan.

### 3. 9. Un matrimonio deshecho: los Walker

El abogado llega al motel “Bide-a-Wile”, el único de la comarca, regentado por Risa y su marido, Wendel Walter, a pedir una habitación. Risa y Wendel han perdido a su hijo Sean en el accidente y su profundo quebranto se evidencia tanto en el desmoronado cuerpo de Risa como en la agresividad de Wendel que, tan pronto ve a Mitchell, le increpa: “¿Es periodista?” Mitchell, inmediatamente, le dice que no y Wendel, más tranquilo, le pregunta si viene por lo del accidente, a lo que Mitchell contesta ponderando con gravedad cada una de sus palabras: “Soy abogado. Es un momento espantoso pero es importante que hablemos.”



Y, así, comenzamos a penetrar en las trágicas consecuencias del devastador accidente.

Risa y Wendel hablan perturbados de las familias que, en su brutal encuentro con la muerte, quedaron resquebrajadas aquel funesto día mientras la cámara avanza muy lentamente por el salón hasta detenerse en un plano picado del abogado.

Los tres están sentados formando un triángulo. Y allí, Mitchell, muy atento, y Risa, contraída y exangüe, escuchan cómo Wendel patentiza todo su odio y agresividad, todo su dolor, despreciando y humillando a sus vecinos, sacando, una por una, todas las miserias, debilidades y perversiones de los padres que perdieron a sus hijos.

En un momento dado, Risa recuerda el caso de Doren y Kyle, cómo se enamoraron, cómo ella se quedó embarazada, etcétera, hasta que Wendel, que la contempla furioso, interviene encrespado: “¿Y? Y..., y..., y le pegaba.” Entonces Mitchell, al escuchar esto, les explica excitado: “Verán, para hacerlo bien, para tener posibilidades de ganar, de conseguir dinero para compensar la pérdida de su hijo, necesitamos a gente como ustedes, padres sensibles y cariñosos sin antecedentes penales, sin problemas en el pueblo, ¿me entienden?”



Así que Risa comienza a hablar de los Hamilton pero de nuevo Wendel vuelve a abortar su intento aduciendo que Joey Hamilton roba antigüedades en las casas de los veraneantes. “Muy bien Wendel –le felicita Mitchell–, es exactamente lo que necesito saber para que luego no nos perjudique.”



Y Wendel se sienta junto a él señalando en su lista a todos los vecinos deshonorados del pueblo que podrían perjudicarles en el juicio. Al poco, Risa tercia mencionando a los Otto, Wanda y Hartley Otto, quienes perdieron a Bear, su hijo indio adoptado.



Mitchell, todo un profesional, exclama mientras toma notas en su cuaderno: *“Bien, a los jueces les gustan los niños indios adoptados. Hábleme más de los Otto.”*, y ella así lo hace dedicándoles elogiosas palabras –*“Son inteligentes. Han ido a la universidad. (...)”*– que, como no podía ser de otro modo, despiertan la irritación de Wendel.



Pero Risa, encarando con rabia a su marido, continúa: *“Wanda hace esa especie de fotografías. Está es una de ellas, aquí en la pared.”*, dice señalándola. Se trata de una imagen en la que, como ya vimos en el retrato de Nicole ubicado sobre el escenario, Wanda trabaja con figuras, en este caso cuatro cuerpos desnudos, que se fusionan unos con otros alrededor de un centro formando una masa íntimamente amalgamada en la que, tal y como sucederá en el tejido textual, todo queda viscosamente entremezclado.



Sobre el rostro de Mitchell que mira desconcertado el montaje, Wendel, que hasta ahora se estaba conteniendo, interviene: *“Seguro que fuman marihuana.”* –¿será esa la razón de que Wanda Otto haga “esa especie de fotografías”? Cuando el abogado les pregunta si ha habido algún arresto, Risa, visiblemente ofendida, le dice que no, y

Wendel arremete violentamente contra ella: “¡No lo sabes, ésa es la verdad! ¡No lo sabes!”

Entonces, entre esta marea de impotencia y angustia, suena el teléfono de Mitchell.



Es otra llamada a cobro revertido de Zoe, así que éste se retira por el pasillo para hablar con ella pero, desde allí, más que atender a su hija, trata de escuchar la disputa del matrimonio para hacerse con información para el futuro juicio.<sup>362</sup>

Las conversaciones se entrecruzan confusamente: mientras Mitchell habla de un médico con Zoe, Wendel advierte a su mujer con insistentes alaridos que se calle y, de pronto, le escuchamos proferir: “¿Celoso de qué?” Y Risa le reprocha: “¿De qué? De que sea más listo que tú.”



La enunciación nos da a conocer, sobre la imagen de Mitchell en el pasillo hablando por teléfono, es decir, en segundo plano sonoro y fuera de campo, el lugar que Risa otorga a su iracundo marido: el de celoso y poco inteligente. Un lugar difícil de ocupar y del que Wendel trata de desplazarle apelando entre desatinados y estridente rugidos: “Más listo que yo. Si tan listo como los Otto. ¿Le has oído a ese hombre? Ha dicho: Bien, Wendel, bien. ¡Ha dicho bien! Cállate.”

Pues bien, tal es la situación del matrimonio Walter: han perdido a su hijo; ella encuentra motivos para pensar que su marido esté celoso, aunque todavía no sepamos de quién ni por qué; y él, hundido, reclama desesperadamente que se le reconozca, tal y como acaba de hacer el abogado al felicitarle por su encolerizada actitud para con el resto de sus vecinos.

<sup>362</sup> Hemos considerado necesarias esta y otras descripciones a riesgo de extender el trabajo para más tarde poder tejer el sentido de lo que en cada uno de estos momentos se estaba cuajando evitando así posteriores rodeos dificultosos.

### 3. 10. Mitchell y Allison

Al plano de Mitchell en el pasillo con un calendario a su derecha que introduce una clara referencia temporal: *December 1995* (más tarde sabremos que el accidente ocurrió exactamente el 6 de diciembre) le sigue el plano de un televisor en el que podemos leer: *November 29, 1997*, e, inmediatamente después, vemos a Mitchell en un avión colocándose unos cascos que parecen no funcionar.



Y allí, transcurridos dos años tras el desgraciado accidente, Mitchell va a coincidir con Allison O'Donnell, una antigua amiga de Zoe, tal y como ella misma se presenta en cuanto le reconoce: “*Allison O'Donnell. Era amiga de Zoe. Íbamos juntas al colegio. Yo solía ir a su casa.*”, y, en vista de que Mitchell no la recuerda, le menciona que trabaja con su padre, un antiguo socio suyo.

Ambos sonríen.



Allison, se interesa por la Sra. Stevens y él, agradecido, contesta: “*Está bien. Ya no estamos juntos.*”, pero cuando ella le pregunta por Zoe: “*¿Y Zoe? ¿Cómo está Zoe?*”, Mitchell se aflige, se acongoja, enmudece. Justo en ese momento, cortando la tensión imperante, aparece la azafata con unos auriculares, pues los suyos no funcionaban, y Mitchell, con el rostro ensombrecido y sin mediar explicación, se los pone ante la escrutadora y sorprendida mirada de Allison.



Gesto radical, éste, que localiza una herida abierta, supurante, desgarradora e inasimilable –una herida que no puede contemplar las buenas maneras.

### 3. 11. El relato de Dolores

En este punto ya han comparecido todos los tiempos sobre los que descansa el funcionamiento textual del film. Tiempos que, en constante vaivén, participan en un sofisticado juego de acoplamientos y desacoplamientos entre diferentes historias que se entrecruzan incesantemente dando lugar a un significativo desgarro en la estructura temporal que introduce una clara tendencia al desorden, o a la entropía<sup>363</sup>, dificultando notablemente nuestro transitar. Difícil transitar, decimos, del que sólo podremos dar cuenta si continuamos deletreando literalmente el film, secuencia a secuencia, participando así de la lógica enunciativa misma y, con ella, de los múltiples desplazamientos que van refiriendo unas historias sobre otras.

Tras el primer contacto entre Mitchell y Allison, retornamos a un tiempo anterior al accidente en el que Hartley y Wanda Otto acompañan a su hijo Bear al autobús.



Los tres se detienen junto a la puerta y enseñan a Dolores un montaje que Wanda ha hecho para el bazar de la escuela. Ante la extrañada mirada de Dolores, Wanda exclama riendo: “Lo odias.”, y, tras las insistentes negativas de ésta, añade: “Podría envolverlo para proteger a los niños.” Pero ¿de qué tendría que protegerles? Y, en caso de peligro, ¿de qué podría proteger a los niños un montaje fotográfico? ¿Un montaje que, además, despierta perplejidad, incluso odio, en Dolores?



Interrogantes, éstos, que recogen la ambigüedad que late en las palabras de Wanda que, vinculadas a su montaje, participan de una suerte de pensamiento mágico anticipando que los niños necesitarán algo que les proteja, como, por otra parte, ya

<sup>363</sup> “La entropía se identifica con un estado de desorden, en el sentido en que un orden es un sistema de probabilidades que se introduce en la estructura para poder prever su evolución” Eco, U.: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968), ed. cit.

ocurrió al comienzo del film cuando el montaje de las dos fotografías de Nicole anticipó sus diferentes caras.

Hartley y Wanda despiden al autobús y, de improviso, estas ensoñadoras y conmovedoras imágenes se ven anegadas de angustia cuando por encabalgado sonoro escuchamos la voz off de Dolores balbucir: “*Los Otto siempre esperaban el autobús con Bear.*”, y, conmovida por las imágenes que pueblan su recuerdo, añade: “*Eran los únicos padres que lo hacían. Juntos, así.*”, mientras la pareja regresa sonriente a su hogar.



Y entonces la vemos. Dolores, con las huellas del accidente inscritas en su cuerpo –con un collarín en el cuello y una tablilla en el brazo derecho–, capturada por sus recuerdos, va rememorando ante la atenta escucha del abogado aquellas escenas anteriores al accidente –escenas, reparemos en ello, que la enunciación nos obliga a pensar retroactivamente, es decir, desde sus efectos, a través de una magistral gestión del punto de vista que enhebra pasado y presente convocándonos a sentir el latido del duelo que esta mujer está llevando a cabo.



Ella, pensando en los Otto, dice: “*Supongo que se les podría llamar hippies.*” Y, a medida que el plano se va abriendo, aparece un hombre que, en lo alto de una rampa y sentado en una silla de ruedas, escucha severo y circunspecto cada una de sus palabras y estudia atentamente la reacción del abogado frente a las mismas.

Se trata de Abbott, el marido de Dolores. Él, desde lo alto, asiste silencioso a la conversación, incluso diríase que la preside, y Dolores así lo sabe y lo desea. Por eso, antes de seguir, ella le mira y, con su aquiescencia, explica por qué supone que los Otto son unos hippies: “*Es decir, su aspecto, –y, de nuevo sobre la imagen de Hartley y Wanda, continúa– su pelo... y su ropa.*”



Y así va hablándole al abogado de las costumbres de la pareja hasta que, recordando a Bear, le muestra una fotografía suya y, con acerbo dolor, musita: *“Es de esos niños que te hacen dar lo mejor de ti. Hubiese sido un gran hombre.”*



Tales son los efectos de un tiempo brutalmente interrumpido y no elaborado; un tiempo que proclama aquello que está irremediabilmente perdido, horadado por la muerte.

### 3. 12. “Courage”

Un tiempo que vuelve una y otra vez.

En el interior del autobús, vemos a Nicole, ausente, dejándose llevar por lejanos y acariciadores pensamientos, mientras escuchamos su voz interpretado “Courage”, un tema musical del grupo The Tragically Hip que en este momento, pues volverá a comparecer en repetidas ocasiones, reza: *“Watch the band through a bunch of dancers. Quickly, follow the unknown with something more familiar. Quickly something familiar. Courage, my word it didnt come, it doesnt matter.”* (“Mira a la banda (o grupo de música) a través de un grupo de bailarines. Rápido, sigue a lo desconocido con algo más familiar. Rápido algo familiar. Coraje, mi palabra no llegó, no importa.”)



Por un instante, Nicole, ladea la cabeza, entorna los ojos, frunce el ceño: cierto estremecimiento se dibuja en su rostro. Un estremecimiento que alberga oscuros goces y que, como dice la canción, pareciera moverse entre lo familiar y lo desconocido. Pero

¿qué saber, que experiencia, entre lo familiar y lo desconocido, late en esa mirada? ¿Qué la hace estremecerse? Y ¿por qué esa llamada al coraje? Coraje, deletreémoslo, ante una palabra que no llega, es decir, ante un silencio, un vacío, una ausencia.

En lo que sigue, nos iremos deteniendo, uno a uno, en estos densos interrogantes pues cifran, encierran y comprenden todo el trayecto de Nicole: un trayecto hacia el dulce porvenir, marcado por oscuros goces, de momento inextricable; un trayecto en el que habrá de experimentar la ausencia de una palabra que no llega; un trayecto, ya lo sabemos, que habrá de arrostrar con coraje.

### 3. 13. Billy tenía una mujer maravillosa

Un plano general muestra el imponente, poderoso, nevado y montañoso paisaje que el autobús escolar atraviesa cada mañana seguido de la furgoneta de Billy Ansel.



Y, de nuevo, la voz off de Dolores poniendo palabras a esas imágenes del pasado: palabras e imágenes a través de las cuales vamos accediendo a la cotidianidad del recorrido hacia la escuela. *“Billy Ansel empezó a tocarnos la bocina a la altura de Upperhat Creek. Siempre lo hacía cuando alcanzaba al autobús. Hacía señas a sus hijos, Jessica y Mason, que siempre se sentaban detrás. A Billy le encantaba ver a sus hijos detrás del autobús.”*, recuerda Dolores mientras vemos a Billy y a sus hijos saludándose, felices.



La cámara recorre el escaso y gélido espacio que separa el autobús de la furgoneta de Billy cuando escuchamos a Mitchell preguntar: *“¿Billy iba detrás del autobús cuando ocurrió el accidente?”*



Ya en su casa, Dolores le contesta: “*Sí, le consolaba.*” Y allí, con el abogado en primer término, pensando, reconstruyendo, aquellas escenas, ella le explica que la mujer de Billy, Lydia: “*Una mujer maravillosa, una madre estupenda, cálida, cariñosa*”, murió de cáncer hace algunos años de manera que él se hizo cargo de la educación de sus hijos.



“*Se notaba cuánto echaba de menos a Lydia*”, dice Dolores e, inmediatamente después, volvemos al pasado pero ahora la narración se desvincula de su relato.

Billy llama a Risa por teléfono y se citan en el motel esa misma tarde durante el tiempo en el que Nicole, según explicita Billy, cuidará de sus hijos. Ambos se despiden cariñosos, deseosos el uno del otro, excitados.



Pensemos, en este sentido, cómo resuenan las palabras de Dolores –“*Se notaba cuánto echaba de menos a Lydia*”– sobre la aventura entre Billy y Risa, aventura que, por cierto, explica el sentido de los celos de Wendel, el marido de ésta. ¿Estará o no la sombra de Lydia, “una mujer maravillosa, una madre estupenda, cálida, cariñosa”, nublando la relación entre Billy y Risa, tal y como podrían sugerir las palabras de Dolores? ¿O se trata más bien de poner el acento en lo paradójico del asunto?

¿Se habrá o no desprendido Billy de Lydia, una mujer, al decir de Dolores, tan maravillosa?

### 3. 14. Mitchell: sus primeras palabras

Las tres próximas secuencias se presentan como reveladoras del sentir del abogado Mitchell, es decir, del sentido que le mueve.

Asistiremos, en primer lugar, a una incipiente conversación sobre Zoe entre Mitchell y Allison en el avión, dos años después del accidente; luego, un flash-back, nos transportará a la tarde en la que Mitchell convence a los Otto para que le contraten en el caso por el accidente; y, por último, volveremos al avión donde Mitchell terminará de articular su terrible historia.

Así pues, allí, en un avión, lejos de todo y de todos, asistimos a las primeras palabras que irán nombrando el lacerante dolor que oprime a Mitchell. En un plano medio de los dos, ligeramente picado y desplazado a la derecha, Allison le comenta que la última vez que vio a Zoe estaba en una clínica, y él, inundado de amargura, le habla de otras clínicas, centros de tratamiento y unidades de desintoxicación.



“¿Y mejoró?”, le pregunta Allison. “No, no mejoró. Ahora voy a verla”, responde Mitchell. Hay rabia resignada en sus palabras, mortificante impotencia, asfixia, ahogo. Necesita abandonar su asiento. Se va.



En el baño, Mitchell mira reflejado en el espejo su rostro débil, asustado y desesperado –rostro que rima con los que ahora contemplaremos.

### 3. 15. La cara de la muerte

Mitchell llega a casa de los Otto. Llama a la puerta pronunciando las mismas palabras que ya empleara con los Walter: “Es un momento espantoso pero es importante que hablemos.”, y Wanda, fulminada por el dolor, al principio desapruueba su presencia pero finalmente le permite entrar.



Ya dentro, Hartley, desestabilizado por una impenetrable angustia, con el sufrimiento inscrito en su rostro y el cuerpo extenuado y vaciado de toda fuerza, se aproxima lentamente al abogado y le ofrece una taza de té.



Justo entre ellos, comparece la imagen de Bear a través de otro de los montajes de Wanda. En él, dos fotografías suyas, de perfil, simétricas e invertidas, miran a Hartley y Mitchell respectivamente. Dos imágenes del hijo muerto que nos hacen retornar necesariamente a las imágenes de Nicole, también de perfil, simétricas e invertidas, que otrora comparecieron sobre el escenario. Y es que, si ya entonces anunciamos la escisión de Nicole, sus diferentes caras, vemos ahora, con Bear, de qué se trata: a saber, la otra es la cara de después del accidente.

Es la cara de la venganza, del odio, del derrumbe, de la muerte; cara que todos y cada uno de los personajes habrán de mostrar.



### 3. 16. Todo el que sufre busca un culpable

*“Todo el que sufre busca instintivamente la causa de su sufrimiento; o, dicho con más precisión, un autor, o, con mayor exactitud aún, un autor culpable receptivo al sufrimiento –en una palabra, cualquier cosa viva sobre la que poder descargar con cualquier pretexto, de obra o in efigie, sus afectos: pues la descarga de los afectos es el máximo intento de alivio, es decir, de anestesia por parte del que sufre, su involuntariamente anhelado narcótico contra cualquier especie de pena.”*

Friedrich Nietzsche

Mitchell y Wanda se sientan mientras Hartley prepara el té. Y allí, en una casa anegada por el desconsolador vacío que deja tras de sí la violenta muerte de un hijo, Wanda le increpa con dureza sin comprender cómo los Walter le han contratado: “¿Su hijo se muere y contratan a un abogado?”, y Mitchell Stevens, haciéndose con toda esa agresividad, se yergue para dar voz a su ira: “Está usted enojada, ¿verdad?” –le pregunta. “Para eso estoy aquí, para darle voz a su ira. Para ser su arma contra quien hizo que el autobús se saliese de la carretera.”



Wanda, inquieta ante tales palabras, pregunta si acaso fue Dolores, y, tras la negativa de Mitchell: “(...), su seguro era mínimo, unos pocos millones como mucho.”, ella le pregunta: “¿Piensa que otra persona causó el accidente?” Entonces Mitchell, grave e inapelable, cuestiona el accidente, todos los accidentes: “Sra. Otto, los accidentes no existen. Esa palabra no significa nada para mí. En lo que a mí respecta, alguien, en alguna parte, decidió ahorrar costos. Alguna empresa o institución corrupta calculó la desviación en costes entre un tornillo de 10 centavos y un arreglo extrajudicial por un millón de dólares y se decidió sacrificar unas cuantas vidas por esa diferencia. Es lo que se hace Sra. Otto” (...)



En este punto, Hartley interviene apelando que Dolores dijo que patinó en una placa de hielo y perdió el control del autobús, pero Mitchell insiste en que no fue Dolores sino que, “alguien calculó por adelantado cuánto costaría sacrificar la seguridad.” Y firmemente sostiene: “Es lo más cínico y siniestro que se pueda imaginar, pero es la pura verdad. Y ahora –exclama henchido de rabia– es mi deber asegurar la responsabilidad moral de esta sociedad.”



Ahora bien, ¿cómo está él tan seguro de que no fue un accidente?, ¿de que la empresa que fabricó el autobús “calculo la desviación en costes” sacrificando la vida de tanto niños? Es decir, ¿es la suya una tarea “cínica y siniestra” o, por el contrario, justa y honesta?



Tras unos instantes, Wanda nombra con toda literalidad el sentido que brota del discurso del abogado: *“Así que es usted lo que necesitamos”*, y agrega *“¿No es lo que quiere que pensemos, que sabe qué nos conviene?”* Tal es lo que a Mitchell le mueve: la necesidad de sentirse necesitado, la necesidad de actuar, de hacer algo que merezca la pena, algo ante lo que no sentirse impotente. Algo, en definitiva, que le permita canalizar, o simplemente derramar, la intolerable angustia, la ira, que le oprime y aplasta.

Por eso, tras garantizar que efectivamente él sabe lo que les conviene, sentencia furioso y beligerante: *“Si todos hubiesen hecho su trabajo con integridad, su hijo estaría vivo y a salvo en el colegio esta mañana. Le prometo que perseguiré y descubriré a quienes no hicieron su trabajo, a quienes son responsables de esta tragedia. Y (...) les demandaré. Les demandaré por negligencia hasta que sangren.”*



Dolor y odio se abrazan. Mitchell, arrebatado, reclama la sangre del responsable. Pero, ¿del responsable de qué?, ¿de la tragedia que ha azotado al pueblo de Sam Dent o de la suya propia?

Wanda, arrollada por tal vendaval de violencia, profiere entre desconsolados llantos: “*Quiero que esa persona vaya a la cárcel para el resto de su vida.*” Y, con Hartley abrazándola con fuerza, sigue: “*Quiero que muera ahí. No quiero su dinero.*”



¿Será esta la vía por la que tan insoportable dolor pueda mudar en dolor simbolizado? Que el culpable pague con su vida. Además, ¿y si no hubiese culpable?

Lo que de momento está claro es que el abogado Mitchell se ha desplazado miles de kilómetros hasta un lugar nevado y montañoso, casi deshabitado, para hacer suya una batalla anegada de sufrimiento, quizá perdida de ante mano, en la que él se erige en salvador de las necesitadas víctimas. Y ¿acaso no es esto lo que vimos que hacía Noah, el liquidador, en *The adjuster*?

Pero dejemos para más adelante los interesantes paralelismos entre Noah, el perito, y Mitchell, el abogado, y escuchemos cómo concluye su último discurso: “*Es poco probable que vaya nadie a la cárcel. Pero él, o su compañía, pagará de otra manera. ¡Y debemos hacer que paguen! No por el dinero o por la compensación por la pérdida de su hijo.*” –pues eso, bien lo sabe él, es imposible. “*Sino –termina diciendo en tono suplicante– para proteger a otros niños inocentes. Verán, no sólo estoy aquí para hablar en nombre de su ira, sino también en nombre del futuro.*”



Ahora bien, este hombre que tras perder a su hija se desplaza miles de kilómetros para encauzar la ira de todo un pueblo en tanto en cuanto la refiere a su propia ira, ¿no se erige fallidamente a sí mismo en benefactor de una causa perdida?

Y ¿no late en su tarea de encontrar al culpable de la trágica pérdida de otros tantos hijos una suerte de culpa directamente referida a su situación? Culpa que le lleva a asumir una deuda para con “otros niños inocentes”.

¿Es Mitchell deudor de una deuda imposible de cancelar?

### 3. 17. Lo que un padre se supone que debe de hacer

Mitchell corre hacia su coche a por el contrato para los Otto y, por encabalgado sonoro, le oímos decir: *“Hice todo lo que el padre de una drogadicta se supone que debe hacer.”* Tal es la culpa que le invade: la culpa de un padre que a pesar de haber hecho todo lo que se supone que debía hacer ha fracasado.



En el plano que sigue, Mitchell, atenazado, comparte con Allison, la que fuera amiga Zoe, la historia de su fracaso.

La cámara, inquieta, en constante y tenso movimiento, centra sus rostros. Él, ora desalentado, ora exasperado, habla; y ella recibe sus palabras: *“La llevé a los mejores hospitales, y a los mejores médicos. Pero a las dos semanas estaba en la calle y de nuevo una llamada pidiendo dinero, dinero para los estudios, para una nueva terapia, para un billete de avión a casa. “Por favor papá, déjame volver a casa. Necesito verte.” Pero jamás volvía a casa. Yo siempre iba al aeropuerto pero ella no llegaba. Han sido diez años así. Diez años de mentiras. Pensando que pasaría si no le enviase el dinero. Echando puertas abajo, sacándola a rastras de pisos infestados de ratas. Intentando explicar a la gente que no era mi hija esa que vieron en una película porno.”*



El tormento, el horror, la rabia, crecen a cada palabra.

Mitchell termina diciendo: *“Después de tanta ira, tanta impotencia, tu amor se convierte en otra cosa.”* *“¿En que se convierte?”*, pregunta Allison. Y él, ahora que el lento movimiento que poco a poco nos ha ido desplazando hacia la derecha, distanciándonos de ellos, se incrementa, contesta: *“Se convierte en pura mierda.”*



Ira, impotencia y desesperanza que han convertido el amor de Mitchell, el amor de un padre, en “pura mierda”. ¿Está ya todo perdido?

### 3. 18. La guitarra de Billy

Nicole llega a casa de Billy Ansel para cuidar de sus pequeños y, al verla, éste, que jugaba con ellos, se despide y se va al local.



Allí, le vemos sólo, concentrado, tocando la guitarra eléctrica.



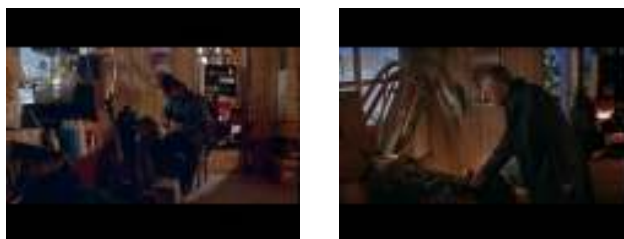
La misma guitarra, probablemente, que escuchara Mitchell en el local de Billy al comienzo del film en un plano que presentaba un notable parecido con el que ahora vemos. Retrocedamos, brevemente, al momento en el que Mitchell se acercaba a la guitarra que allí, sola, sonaba, o diríase gemía, aquejada de un intenso dolor. Un dolor que inmediatamente, en cuanto vimos el autobús siniestrado, supimos vinculado al accidente.



Y bien, a estos dos momentos, claramente emparentados, que nos permiten ir penetrando en el sentido del circular de las guitarras por el film, hemos de sumar otro

que más tarde traerá importantes consecuencias. Convengamos, de entrada, que junto a Mitchell y Billy, también Nicole participa de esta constelación. Pues ella, recordémoslo, tocó la guitarra ensayando “One more colour” sobre el escenario y bajo la arrobada mirada de su padre. Y, por cierto, que ahora Billy, como él mismo más adelante dirá, está ensayando precisamente algunas ideas para el grupo de música de Nicole.

Pero detengámonos aquí, a la espera de que en el momento nuclear del film, momento que actuará de bisagra entre el tiempo anterior al accidente –tiempo al que pertenece la imagen de Billy– y el tiempo posterior al accidente –tiempo al que pertenece la imagen de Mitchell–, una guitarra vuelva a comparecer.



### 3. 19. Billy y Risa en el motel

Billy sale del local y se dirige hacia el motel de Risa y Wendel. En una de sus habitaciones, se fuma un cigarrillo, pensativo, mientras la cámara se desplaza muy lentamente en un movimiento ascendente hacia la puerta que anuncia la entrada de Risa.



Tras algún breve comentario, Risa se quita el abrigo quedándose en ropa interior. Ambos se miran y ríen.



Billy, se acerca, se quita la camiseta, y, en ese momento, un plano subjetivo de Nicole introduce un cuento.



### 3. 20. Nicole lee un cuento

Se trata de la primera página de *El Flautista de Hamelin* escrito por Robert Browning e ilustrado, en este caso, por Kate Greenaway. Vemos, en la página de al lado, a la izquierda del encuadre, una suerte de paraíso infantil dibujado en el que mientras unos cuantos niños danzan felices alrededor de un árbol en flor otros descansan tendidos en la hierba.



Nicole pasa la página y comienza a leer el poema introduciendo una nueva dimensión en el relato.

*“El Flautista de Hamelin.”*<sup>364</sup>

*El pueblo de Hamelin está en Brunswick,  
Junto a la ciudad de Hannover*

Un plano general nos muestra a Nicole con un pequeño a cada lado. Jessica y Mason, metidos en la cama, la escuchan enfrascados.



*El río Weser profundo como el mar  
Sus murallas del sur vienen a bañar  
Jamás habréis visto tan idílico lugar  
Y ahora, comienzo mi tonadilla*

<sup>364</sup> Hemos decidido respetar íntegramente la versión que lee Nicole dada la importancia que el cuento habrá de tener a lo largo del relato.

En este momento, Mason interrumpe a Nicole: “¿Qué es una tonadilla?” A lo que ella responde complaciente: “Es, como una canción.”, y sigue:

*Hace casi 500 años,  
que el pueblo de los roedores sufría los daños*

Mason interrumpe de nuevo: “¿Qué es roedores?” Y Nicole, riendo tiernamente, dice: “¡Ratas!”



Con sus preguntas, Mason, busca llamar la atención de Nicole, captar su mirada, su sonrisa, su afecto. Es más, como inmediatamente descubriremos, él conoce el final del cuento, por lo que probablemente, y del mismo modo, sepa lo que es una tonadilla y lo que son roedores. No se trata, por ende, de obtener información, sino amor.

Nicole continúa leyendo mientras la cámara se acerca paulatinamente hasta encuadrarla en un plano medio:

*Con lo perros peleaban  
A los gatos mataban  
Y a los bebés mordisqueaban*

Accedemos, entonces, por segunda vez a su mirada a través de un plano subjetivo que nombra su íntima relación con el cuento, relación que de aquí en adelante iremos desentrañando.



Y tras dos versos más...

*Y en los sombreros de los domingos sus nidos hacían  
La charla de las mujeres fastidiaban,*

... contemplamos a Mason mirando a Nicole encandilado.

*Con grititos agudos que al alma llegaban  
Que molesto era que el silencio nunca se hiciera*

Éste, de nuevo, la llama, “¿Nicole?, y le pregunta zalamero: *¿Puedo sentarme contigo en el autobús mañana?*”



Ella, algo extrañada, le pregunta si no quiere sentarse atrás para saludar a su padre, y Mason, con inocente ternura, afirma: “*¡Quiero sentarme contigo mañana!*”



Lo estamos viendo: Nicole encarna para Mason lo maternal perdido: cuida cariñosamente de él y de su hermana, les lee cuentos, se los explica, y así, tras la muerte de su madre, guía su deseo dentro del espacio edípico.

Tal es la índole del amor que Mason profesa hacia Nicole. Un amor inscrito dentro de la estela edípica y que la puesta en escena, digámoslo así, bendice, ya que, detrás de él, comparece, a través de un retrato, Lydia, la madre muerta. Una madre que, desde su justo lugar, junto a su hijo, le mira y le sonríe, mientras éste reclama la atención de quien ahora les cuida. Una madre, pues, que tras irse para siempre deja espacio a quien pueda marcar una dirección para el deseo de su pequeño.

Tal y como hace Nicole:



“*De acuerdo.*”, dice maternalmente.

### 3. 21. La pregunta por el flautista

Y Mason, saltando de improviso al final del cuento, pregunta por qué si el flautista sabía hacer magia y podía encerrar a los niños en la montaña no usó su flauta para que le pagasen por liberarles de las ratas. Nicole, que, al igual que él, comparece

ahora en primer plano, arguye reflexiva: “*Porque... quería castigarles.*” A lo que Mason inquiere: “*¿Entonces, era malo?*”



Y Nicole, justificando la venganza del flautista, observa: “*No, malo no. Sólo estaba muy... –se detiene, piensa bien en lo que va a decir, y concluye– muy enfadado.*”



Retengamos esta interesante conversación acerca del flautista subrayada formalmente por la reducción en la escalaridad del plano contraplano pues despliega múltiples y ambivalentes redes de resonancias sobre diferentes personajes del film – resonancias por las que, finalmente, la enunciación no tomará partido, sino que, anticipémoslo, las mantendrá todas, y en toda su incertidumbre.

Y bien, ¿con quién rima la historia del flautista de Hamelin que se lleva a los niños a la montaña porque, según Nicole, sin ser “malo” estaba “muy enfadado”?

Para empezar, quizás, con el abogado, pues éste no sólo parece enfadado sino que además quiere conducir a todos los padres del pueblo a un juicio en el que, como en el cuento, tendrán que recordar la muerte de sus hijos. Junto a Mitchell, también Sam habrá de ocupar el lugar del flautista, pues, al igual que éste se lleva a los niños a la montaña, él se llevará a su hija a un lugar secreto y oscuro. Y, por último, será la propia Nicole quien, al final del film, se vengará, y, como el flautista, no lo hará porque sea “mala” sino porque, lo entenderemos a su debido tiempo, estará “muy enfadada”.

### **3. 22. Sexo y muerte se anudan**

Nicole pregunta a Jessica y Mason si sigue leyendo...



... y el plano que sigue nos emplaza en el interior de la habitación del motel donde Billy recorre el cuerpo de Risa entre besos, gemidos y caricias.



La cámara, íntima y cercana, y la música, dulce y femenina, nos aproxima al sensual encuentro entre los amantes. Un encuentro sobre el que planea la sombra de Lydia, la sombra de su muerte, ya que, lo veremos de inmediato, ella está todavía presente, demasiado presente: sexo y muerte se anudan –hasta el punto de que en la próxima cita entre Billy y Risa él ya sólo podrá recordar la muerte de Lydia.

Volvemos, por montaje paralelo, a la casa de Billy.

Allí, Nicole se prueba un vestido de Lydia. Y así, mientras Billy y Risa hacen el amor, Lydia está presente –a través de Nicole– en la ternura del que fue su hogar, sus objetos, sus retratos<sup>365</sup>, sus ropas.



Ahora bien, ¿por qué va Nicole al dormitorio de Lydia y se prueba sus ropas? Pues porque Nicole ocupa su lugar, es decir, el lugar de una mujer –¿o de una madre?–, que tras haber dejado a los niños dormidos, se pone un vestido ceñido y contempla, frente al espejo, su cuerpo deseante y sexuado: cuerpo deseante y sexuado en tanto que ella se sabe deseada.

Deseada, sí, pero ¿por quién? Ya lo habíamos sugerido: por su padre. Deseada por Sam, su padre, quien, recordémoslo, la miraba hipnotizado. Y, por cierto, que si Nicole se viste así, es, concretamente, para él, para Sam, para su padre.

<sup>365</sup> Vemos, junto a Nicole, una fotografía de Billy, Lydia y los niños.

Quisiéramos, simplemente, poner el acento en la extrema viscosidad con la que la enunciación va entretejiendo y entremezclando confusamente el encuentro entre Billy y Risa, la muerte de Lydia, el cuento del flautista de Hamelin, el vestido que Nicole se pone antes de que su padre vaya a buscarla...

Pero no adelantemos acontecimientos.

### 3. 23. Ilusión y tristeza

De nuevo en el motel escuchamos la música que abrazaba el encuentro sexual pero más tenue, más triste. Tras una breve elipsis, Risa se tumba pesarosa sobre la cama y piensa apesadumbrada en algo que se repite cada mañana: que Sean, su hijo, no querrá ir al colegio, que llorará y no querrá soltarla.



Billy entiende que es natural que su hijo la eche de menos y ella le comenta que sus hijos, Jessica y Mason, nunca lloran. *“Será porque saben que voy detrás del autobús.”*, dice él, y entonces Risa, en primer plano, murmura con el rostro mustio, triste y desolado: *“Y les hace ilusión. Igual que esto a nosotros.”*



Ilusión y tristeza, lo estamos viendo, que la embargan al pensar en su aventura con Billy, o en la crisis de su matrimonio, o en su inerte hijo que nunca quiere separarse de ella.

Sea como fuere, Billy se va, regresa a casa.

### 3. 24. La ropa de Lydia

En el salón, Nicole le pregunta a Billy: *“¿Estas seguro?”*, señalando un montón de ropa sobre la mesa –ropa de Lydia de la que éste todavía no ha podido desprenderse. Billy, le asegura que iba a llevarla a la iglesia, y añade: *“... a menos que te sientas extraña poniéndotela.”*, y Nicole, dirigiéndose a la puerta, contesta tímidamente: *“No.”*

No, es decir, recuerdo cuando la llevaba la Sra. Ansel, pero eso no me preocupa. La quería de verdad.”



Junto a la puerta, en plano contraplano, ambos se miran cariñosamente pensando en Lydia. Billy le dice: “Y ella te quería a ti. Creo que te la hubiese dado ella misma si se le hubiese quedado pequeña.”, e inmediatamente, en reacción al lapsus<sup>366</sup> que acaba de cometer, su semblante se torna sombrío –la muerte y la culpa se ciernen sobre él.



¿Estaría Billy pensando en Risa, mucho más corpulenta de lo que debió ser Lydia y de lo que es Nicole, y de ahí que nombre la posibilidad de que la ropa se le quedase pequeña?

Nicole, confundida, le pregunta: “¿Cómo “pequeña”?” y Billy, consternado, dice no estar seguro.



Antes de despedirse, Billy le pasa algunas ideas para su grupo de música y entonces escuchamos el sonido del claxon de Sam.

### 3. 25. El trayecto hacia la caseta

Nicole sale apresuradamente de casa de Billy y allí, esperándola, está su padre.

<sup>366</sup> Reconocemos el lapsus porque “constituye un ligero desgarrar en el buen orden del discurso, una quiebra en su coherencia, en el correcto despliegue de sus isotopías. Por eso deja en mal lugar al Yo que habla, hasta el punto de que éste se ruboriza y se excusa.” González Requena, J.: *Texto artístico, espacio simbólico* (2000), ed. cit., p. 35.



El coche avanza y el paisaje se torna siniestro, oscuro y desconocido, al igual que la música y los ladridos de perros que enturbian el recorrido. En medio del sombrío bosque aparece una caseta pequeña y abandonada y, frente a ésta, un hogar aparentemente cálido y familiar por la luz que emanan sus ventanas –un hogar que, aunque todavía no podemos otorgarle su justa densidad, el espectador no puede dejar de percibir ligándolo inexorablemente a lo que a continuación va a acontecer<sup>367</sup>.



El coche se detiene y, de pronto, comenzamos a escuchar la voz interior de Nicole leyendo un fragmento del poema de *El flautista de Hamelin*, poema que, como dijimos, plantea evidentes concomitancias con el film a través de un ambivalente juego de identificaciones e incertidumbres.

*Un murmullo había que un bullicio parecía,  
de una alegre muchedumbre  
que rivalizaba en apretones y empujones .*

Sam sale del coche y coge de la parte trasera del mismo la guitarra de Nicole<sup>368</sup>, una guitarra que habrá de circular insistentemente por el texto haciéndonos retornar a este momento: pues ahora Sam no escuchará tocar a su hija la guitarra, como hiciera al comienzo del film, sino que, digámoslo así, se tocarán entre ellos, hecho que determinará buena parte del trayecto del film.

---

<sup>367</sup>Llamamos aquí la atención sobre este hogar pues más tarde –cuando descubramos que se trata de su hogar– participará de un efecto siniestro.

<sup>368</sup> Guitarra que tocó frente a su padre sobre el escenario.



Tras él sale Nicole con el vestido de Lydia y arropándose con una manta roja.



Ambos avanzan por un camino erizado de malezas hacia la pequeña caseta. Y mientras tanto escuchamos:

*Los piecitos pisaban,  
y los zapatos de madera resonaban.  
Las manitas aplaudían  
y las lengüecitas reían.  
Y como las gallinas de una granja  
cuando escasea la cebada,  
salieron los niños a la carrera.*

Estas bellas palabras que nos traen la magia y la crueldad de un cuento bien podríamos pensar que restituyen un tiempo originario en el que el padre llevó a su hija a un sitio maravilloso: un dulce tiempo de cuento y de ensoñación en la vida de Nicole.

Ella, de repente, se detiene. Él se gira y la mira.

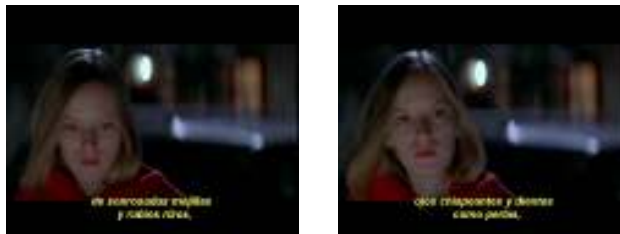


### 3. 26. “Ya lo sé, pero aun así...”<sup>369</sup>

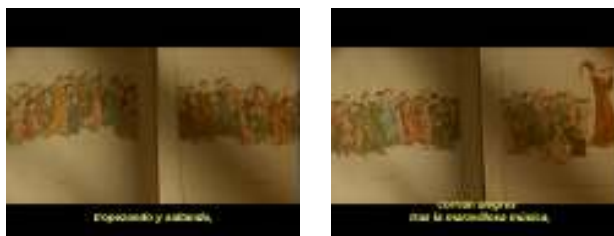
La escala del plano se reduce.

<sup>369</sup> Título de la comunicación presentada por Octave Mannoni en la Sociedad Francesa de Psicoanálisis, noviembre de 1963. Publicada en: Mannoni, O.: *La otra escena* (1969), Amorrortu, Buenos Aires, 1997, pp. 9-27.

En primer plano vemos a Nicole mirando al suelo, recordando algo que le asusta, que le hace dudar, algo ineluctablemente ligado a su padre y al lugar hacia el que se dirigen. Luego, pasados unos segundos, levanta la mirada y, clavándola en Sam, su expresión se tensa fría y amenazante.



¿Acaso no parece que Nicole fuese a decir algo? Pero no dice nada sino que en ese preciso momento comparece, en virtud de una suerte de flash-back de la que fuera su mirada subjetiva cuando, secuencias atrás, leyó el cuento a Jessica y Mason, la imagen de los joviales niños siguiendo al flautista.



Y, tras la visión del cuento –quizás porque éste, como decíamos, remita a un momento originario entre el padre y la hija, un momento ineludiblemente asociado a ese lugar maravilloso al que el flautista prometió llevar a los niños–, su rostro se relaja y se dulcifica, incluso su mirada participa de cierta seducción.



Lo estamos viendo: en el instante mismo del goce no hay nada que decir. Y ¿tendrá acaso relación este silencio con la canción de Nicole? Una canción que, recordémoslo, rezaba: “*Coraje, mi palabra no llegó, no importa.*”

Sam, advirtiendo que una ráfaga de duda, de amenaza y de seducción ha pasado por el rostro de su hija, la mira con miedo: miedo a que ella hable –a que diga: “Papá, ¿qué estás haciendo conmigo?”



Pero Nicole no dice nada, así que Sam, tras acusar este primer temor, y al ver cómo ella se va ablandando, recobra la seguridad, se endurece, y comienza a girar, lentamente, sin vacilar, hacia delante.

### 3. 27. Identidades

Y en ese mismo eje de miradas, gravitando en torno a ellas, el universo de horror y encantamiento de un cuento. Volvamos brevemente sobre Nicole, sobre su rostro y sobre su voz: porque mientras la veíamos escuchábamos:



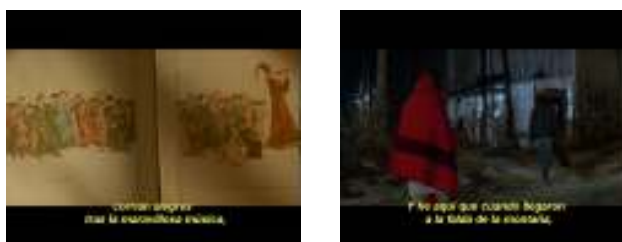
*Todos los niños y las niñas  
con los mofletes colorados y los rizos dorados.  
Los ojos brillantes y los dientes radiantes.*



Y, luego, ya con el cuento:  
*Tropezando y saltando.  
Felices corrieron detrás de la maravillosa música.  
Gritando y riendo.*

Un cuento, *El Flautista de Hamelin*, en el que Nicole se reconoce, que la atraviesa, que la describe: porque ella, como los niños, tiene los mofletes colorados, el pelo dorado, los ojos brillantes y los dientes radiantes.

Pero las concomitancias que plantean ambos textos habrán de desplegarse también en el plano narrativo: así como los niños siguen al flautista hacia la montaña, Nicole sigue a su padre hacia la caseta.



Ella, como los niños, a la izquierda del encuadre. Él, como el flautista, a la derecha.

### 3. 28. Se anuncia el momento del acto

El tiempo se dilata y la entrada a la caseta se demora por un falseamiento del raccord que anuncia el momento del acto.



Pero de un acto no simbolizado, de un acto que se encuentra exactamente en las antípodas de lo que Jesús González Requena plantea como la función de destinador, del padre simbólico, que, en el momento de la culminación del Edipo, debe lograr articular la pulsión como deseo: “Sólo una cosa puede hacerlo: una palabra que oriente hacia allí el goce –es decir: una guía simbólica. Es decir, una promesa: la promesa de un héroe profeta: *Habrá, para ti, un momento en que habrás de conocer el goce.*”<sup>370</sup>

Y es que, Sam, en las antípodas, decimos, del padre simbólico, no pronunciará ninguna palabra que oriente el goce de su hija, sino que, por el contrario, gozará de ella –tocándola, besándola y, suponemos, penetrándola.

### 3. 29. Nicole y el niño tullido

Mientras avanzan hacia la caseta –¿quién sabe cuántas veces visitada?– escuchamos:

*Luego, cuando a la falda de la montaña llegaron,*

<sup>370</sup> González Requena, J.: *Del soberano Bien*, en Trama y Fondo nº 15, Madrid, 2003, p. 48

*un asombroso portal hallaron.*

*Como si una caverna se hubiese abierto de repente.*

*Y el flautista entró, y los niños le siguieron.*



Y Sam entra y Nicole le sigue –aunque, desde luego, no con el mismo júbilo que los niños al flautista– por el lóbrego y sinuoso espacio débilmente alumbrado con la luz de una pequeña linterna.

*Cuando todos los niños hubieron entrado,*

*el portón de la montaña quedó cerrado.*

*¿He dicho todos?*



Y justo cuando las palabras de Nicole se refieren al niño tullido un lento travelling nos aproximamos más y más a su imagen confiriendo gran intensidad a este momento.

*No, uno estaba tullido*

*y no pudo bailar todo el recorrido.*



No se trata ya de aquella mirada subjetiva de Nicole sino de una mirada hipersubjetiva: una mirada que la aproxima al niño tullido identificándola con él. Pero ¿acaso no ha entrado ya ella, como aquellos niños –*con los mofletes colorados y los rizos dorados, los ojos brillantes y los dientes radiantes*–, a la oscura caverna? ¿Por qué, entonces, inscribe la enunciación este denso paralelismo entre Nicole y el niño tullido?

A saber: porque Nicole, al igual que el tullido, ha quedado fuera. ¿De dónde? De esa suerte de paraíso infantil que el flautista les prometió y hacia el que les conducía. Fuera, decimos, del paraíso infantil porque ella ya no es una niña, porque ella ha sido tocada: porque Nicole, al igual que el tullido que tiene el pie “tocado”, tiene su cuerpo tocado.

Y no se detienen ahí las concomitancias, sino que ambos, tanto Nicole como el pequeño tullido, se salvarán de la brutal y enigmática muerte que a sus amigos aguarda: ambos podrán seguir creciendo: tocados y tristes, tocados, pero salvados.

### 3. 30. El beso incestuoso

En el plano que sigue a la imagen del tullido...



... un travelling ascendente por fardos de paja enmarañada preludea el recorrido hasta el altar incestuoso en el que padre e hija se unirán.



*Y años después, si criticabas su tristeza,  
él respondía con certeza:  
¡Que aburrido es el pueblo desde que mis amigos se fueron!  
No puedo olvidar que me he perdido  
todas las cosas bonitas que ellos han vivido  
y que el flautista también me había prometido.*

Palabras, todas ellas, que hacen eco, resuenan, sobre Nicole: “sobre todas las cosas bonitas que ella se ha perdido y que su padre, el flautista, le había prometido.”



La cámara sigue ascendiendo y vemos a Sam y a Nicole tumbados sobre la manta roja con la que ella se arropaba. Sam la mira, acaricia su pelo, y ambos se aproximan lentamente hasta sumergirse en un largo e incestuoso beso.



Allí están padre e hija en su santuario incestuoso iluminado por velas en grupos de a tres, junto a la guitarra –guitarra que, aunque desplazado, destaca en la puesta en escena–, abrazándose y besándose, mientras que el suave y arrullador sonido de una flauta acompaña los versos que describen el paraíso que el flautista les había prometido –y que, reparemos en ello, volverán a comparecer justo al final del film:

*Ya que a una tierra jovial nos llevaba,  
 junto al pueblo y muy cercana.  
 Donde las aguas corrían y los frutales florecían  
 Y las flores mayor colorido tenían.  
 Y todo era extraño y nuevo.*

Un paraíso, éste, al que Nicole, como el tullido, se aferra en un intento de reconocerse, de nombrar su desgarradora experiencia ante la vivencia incestuosa.

### 3. 31. El circular de las guitarras

Quisiéramos hacer, antes de continuar, un pequeño paréntesis para retomar sucintamente la cuestión del circular de las guitarras por el film –cuestión que si bien quedó apuntada cuando anunciamos la relación de los cuatro personajes protagonistas – Nicole, Mitchell, Billy y Sam– con una guitarra, no terminamos de articular.

Al principio del film, vimos cómo Nicole tocaba la guitarra ensayando la canción que iba a tocar en la feria de su pueblo ante la mirada deseante de su padre. Luego, tras el accidente, Mitchell entró en el local de Billy y allí escuchó el sonido de una guitarra: se acercó a ella, la tocó y, por unos instantes, dicho sonido se atenúo, pero

luego, a medida que Mitchell se fue aproximando al autobús siniestrado, éste fue alcanzando mayor intensidad hasta fusionarse finalmente con los gritos de los niños que iban a morir. Más adelante, sólo que antes de accidente, vimos a Billy, solo, en su local, ensayando –con la misma guitarra a la que escuchamos llorar la muerte de los niños– algunos temas para Nicole.



Y llegamos al punto en el que estábamos: la guitarra asiste silenciosa al encuentro entre padre e hija –estamos, adelantémoslo, en la noche anterior al accidente.



Las guitarras participan, así pues, de un incesante desplazamiento en virtud del cual un mismo elemento<sup>371</sup> se manifiesta en diferentes lugares mostrando diferentes caras: la del antes y la del después del accidente, la de la ilusión de un porvenir, la de la pérdida, la del amor, la de la perversión.

Es más, diríase que las guitarras vinculan a cada personaje con un sonido que nos habla de su tonalidad, de su sentir: a Nicole con el sonido de un futuro prometedor que finalmente se verá fatalmente truncado; a Mitchell con el sonido del pasado, es decir, con el sonido desgarrado de la muerte, del dolor y de la pérdida; a Billy con el sonido de una canción que le vincula a Nicole, y, por cierto, que sólo ellos saben tocar, sólo ellos entienden de eso; y, por último, a Sam con el silencioso y mortífero sonido del incesto.

Y ahí, al incesto, volvemos.

### 3. 32. Del altar a la montaña

El acto se ha consumado: nada –ninguna ley– ha podido contenerlo, prohibirlo.

---

<sup>371</sup> Ya sea la guitarra, o, como iremos viendo a lo largo del film, los montajes de Wanda, la manta roja sobre la que Sam y Nicole se besan, el poema de *El flautista de Hamelin* y las norias.

No cae duda: estamos en el punto de ignición del film: un punto abrasador donde lo real se inscribe marcando el signo de su retorno –retorno que, en último término, habrá de protagonizar la deriva final.



Y del altar incestuoso que Sam ha dispuesto minuciosamente –en un pajar, con ella, con su hija, sobre una manta roja, rodeados de velas y junto a la guitarra– la cámara realiza un vertiginoso movimiento ascendente que nos emplaza en las faldas de una montaña.

Comienza el fatídico día del accidente.



Del altar a la montaña, de la noche al día, del incesto a la muerte –el lazo está escrito.

### 3. 33. La mañana del accidente

Seguimos subiendo y subiendo hasta ver el autobús escolar y, tras él, la furgoneta de Billy.



Un hermoso encabalgado sonoro nos trae una vez más la voz off de Dolores narrando lo que ocurrió aquella terrible mañana mientras vemos en el interior del autobús a Nicole sentada en su sitio de siempre pero está vez junto a Mason, tal y como éste le pidió la noche anterior. “Cuando llegué a la carretera de Bartlet Hill –recuerda Dolores– tenía a la mitad de los niños. A ver, veinte, no, veintidós niños a bordo” rectifica mientras dos niños suben al autobús.



Y, de nuevo en su salón, amarrada a aquellas escenas en las que los niños aún estaban con vida, Dolores piensa en ellos como bayas esperando a ser arrancadas: *“Es lo que a veces me parecían. Como si les metiese en mi gran cesto. Vaciando de niños la colina.”*, dice.

El autobús llega al Bide-a-Wile, el motel de Risa y Wendel Walker. Risa cruza la carretera con su hijo Sean, un chico, según dice Dolores, con problemas de aprendizaje. Y, tal y como escuchamos lamentar a Risa la noche pasada, Sean llora y la abraza con fuerza porque no se quiere separar de ella.



Nicole, le llama y le acoge maternalmente a su lado. Esta vertiente maternal de Nicole a la que ya aludimos cuando cuidó de Jessica y Mason bien podríamos ensayar a pensarla desde la siempre trasapelado lógica incestuosa, pues ella, está tanto en el lugar de la hija, como en el de la mujer, o, en ocasiones, incluso en el de la madre<sup>372</sup>, lugares, todos ellos, que se confunden y desplazan ineluctablemente.



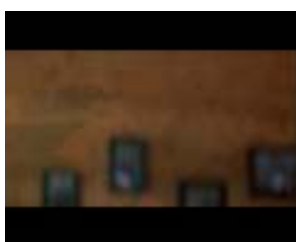
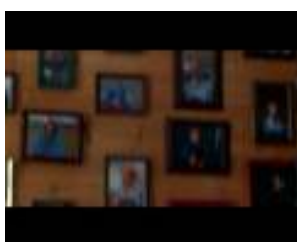
Sean sube compungido al autobús y se sienta junto a Nicole, asustado, mirando a su madre. Risa le comenta a Dolores con melancólica sonrisa: *“No está enfermo ni nada. Es sólo una de esas mañanas, supongo. Ya sabes.”* Y entonces, en el plano que sigue, vemos a Dolores en su casa, suspendida en el vivo recuerdo de los niños,

<sup>372</sup> Confusión a la que contribuye , así mismo, el hecho de que ella sea mucho más mayor que el resto de los niños del pueblo con los que va a la escuela.

haciendo eco de las palabras de Risa: *“Pero yo nunca tuve una de esas mañanas. No mientras tuve el autobús. No mientras tuve a mis niños.”*, hasta que, profundamente atenazada, prorrumpe en llantos.



La cámara asciende recorriendo los retratos de los niños muertos que, por fundido encadenado, vamos viendo poco a poco en el interior del autobús.



### 3. 34. Tragados por la tierra

Un lento travelling de acercamiento avanza por el interior del autobús dejando a derecha e izquierda a los niños que, camino a la escuela, se cuentan secretos, ríen y juegan, mientras, al fondo, Jessica y Mason saludan incansablemente a su padre.



Vemos a continuación escenas cotidianas acompañadas por varias flautas que entonan una bella melodía: entre las inmensas y nevadas montañas, Nicole trata de consolar al afligido Sean, Dolores, feliz, gasta bromas a los niños y Billy, que sigue muy de cerca al autobús, saluda a sus pequeños.



Entonces, el pavor se refleja en el rostro de Billy que ve al autobús salirse de la carretera. Dolores trata violentamente de rectificar la dirección pero ya no hay nada que hacer.



Billy corre horrorizado y ve cómo el autobús se desprende trágicamente por el precipicio.



El tema musical, el sonido distorsionado de una guitarra y la melodía de una flauta se funden con los gritos desesperados de los niños que van a morir: repeticiones y ecos, ya oídos, ya sentidos, encuentran aquí su anclaje. Porque ese tema musical, esa guitarra, esa flauta y esos gritos de muerte ya los hemos escuchado: cuando la familia dormía al comienzo del film, cuando Mitchell entró en el local de Billy y cuando Sam y Nicole se fundieron en un beso –tres momentos, ahora entrelazados, sobre los que pronto volveremos.

El autobús rueda montaña abajo hasta hundirse poco a poco en el lago helado.



Estamos exactamente en la mitad del film: todos los niños han sido tragados por la tierra –bueno, todos menos uno.

### 3. 35. Pulsión de muerte y repetición

Detengamos brevemente aquí, en su justa mitad, el curso del film para retornar brevemente al cuento. ¿Por qué? Porque los niños de Sam Dent, al igual que los niños de Hamelin, han desaparecido.

Recordemos rápidamente que el alcalde y los consejeros de Hamelin no cumplieron su promesa de pagar al flautista por liberar al pueblo de las horribles ratas de manera que éste decidió vengarse. Salió a la calle, comenzó a tocar su mágica flauta y todos los niños corrieron felices y alborozados tras él al escuchar las cosas que con su portentosa música les prometía: llevarles a un lugar gozoso e incestuoso, “*donde las aguas corrían y los frutales florecían, y las flores mayor colorido tenían, y todo era extraño y nuevo.*”



Un lugar, decíamos, gozoso e incestuoso en el que todos los niños de Hamelin penetraron para siempre, bueno, todos excepto uno, el lisiado, que quedó, como Nicole, fuera de la montaña triste, solo y abandonado.

Y con el aroma del cuento y del incesto llega el accidente: los niños de Hamelin como los niños de Sam Dent son prodigiosamente tragados por la tierra: una tierra primaveral y floreciente en el cuento, helada e inerte en el film.



Se trata de una vuelta –dulce y hermosa para los niños de Hamelin y brutal y aniquiladora para los niños de Sam Dent– a la madre tierra: la muerte como reencuentro con el origen, con la primera morada, allí donde tan a gusto y seguros nos sentíamos.

Ahora bien, ¿no es a la vuelta al origen a donde finalmente apunta todo deseo imaginario, y más allá de él, la pulsión –o lo que, siguiendo a Freud, se halla en el principio de toda pulsión: la pulsión de muerte? ¿No subyacen ahí, en esta tensión pulsional, el núcleo de ambos universos narrativos?

Trataremos de ver, a continuación, cómo resuena el concepto freudiano de pulsión de muerte sobre la escritura de *El flautista de Hamelin* y de *El dulce porvenir*, a pesar del elevado nivel de complejidad que tal concepto entraña y, por ende, al necesario recorte al que habremos de someterle.

En 1920 Sigmund Freud<sup>373</sup> introduce el concepto pulsión –o instinto– de muerte dentro de un nuevo dualismo en el que se contraponen a las pulsiones de vida<sup>374</sup> (o Eros). Veamos como definen «pulsiones de muerte» Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis en su *Diccionario de Psicoanálisis*: “Dentro de la última teoría freudiana de las pulsiones, designan una categoría fundamental de las pulsiones que se contraponen a las pulsiones de vida y que tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico.” La pulsión de muerte representa, pues, la tendencia fundamental de todo ser vivo a volver al estado inorgánico, y, tal y como estos autores prosiguen, “de hecho, lo que Freud intenta explícitamente designar con el término «pulsión de muerte» es lo que hay de más fundamental en la noción de pulsión, el retorno a un estado anterior y, en último término, el retorno al reposo absoluto de lo inorgánico.”<sup>375</sup>

Reposo absoluto que, insistamos en ello, alcanzan tanto los niños de Hamelin como los niños de Sam Dent. Pero las resonancias que inscriben los textos en relación a esta tendencia a lo inorgánico no se agotan en dichas muertes.

Desde el principio el concepto de pulsión de muerte aparece en la obra freudiana ligado a los fenómenos de repetición, y es precisamente ahí, en el carácter repetitivo de la pulsión, donde el padre del psicoanálisis vio la marca de lo demoníaco –marca sobre la que nos detendremos llegando al final del análisis. Pero ¿cómo se manifiesta este carácter eminentemente repetitivo –demoníaco– de la pulsión que trata de reducir las tensiones devolviendo al ser vivo al estado de reposo absoluto? Siguiendo de nuevo a Laplanche y Pontalis diremos que dicho carácter “se dirige primeramente hacia el interior y tiende a la autodestrucción; secundariamente se dirige hacia lo exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva.”<sup>376</sup>

Y ¿no es Zoe, la hija heroinómana, quien evidencia, más allá del accidente, esa compulsión a la repetición, tan autodestructiva como agresiva?

Pues ahí va precisamente el relato: a Zoe.

### 3. 36. Vuelta el origen

Tras el accidente, con su saber, una suerte de escena primaria tiene lugar.

---

<sup>373</sup> Freud, S.: *Más allá del principio de placer* (1920), Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

<sup>374</sup> Retomaremos, al final del análisis, el controvertido dualismo pulsional freudiano para trabajarlo desde la hipótesis de una sola pulsión: la pulsión de muerte.

<sup>375</sup> Laplanche, J. y Pontalis, J. B.: *Diccionario de Psicoanálisis* (1967), Paidós, Barcelona, 1996, p. 336.

<sup>376</sup> Laplanche, J. y Pontalis, J. B.: *Diccionario de Psicoanálisis* (1967), op. cit., p. 336.



El autobús rueda montaña abajo, rompe el hielo del lago y, cuando termina de hundirse, irrumpe, sin solución de continuidad, la imagen que abrió el film: encuadrados en un plano cenital y ligeramente desplazados a la izquierda duermen apaciblemente Mitchell, su mujer y su hija Zoe.

Como ya ocurriera en la apertura del film, acaso de forma todavía más acusada, la cámara comienza a girar en un movimiento rotatorio hacia la derecha que anuncia un foco tan próximo al horror como a la muerte –un foco ineluctablemente ligado al sabor del accidente que le antecede. Y ¿no habíamos anunciado ya, al principio del film, que estas imágenes, suspendidas en el recuerdo de Mitchell, prefiguraban que algo terrible estaba a punto de ocurrir?



El distorsionado sonido de la guitarra, que no es sino el sonido de la muerte, se va calmando a medida que empezamos a escuchar, por encabalgado sonoro, la voz off de Mitchell: *“Sabes, cada vez que voy a rescatar a Zoe, recuerdo ese verano en que casi la perdimos. Ella tenía tres años. Ocurrió una mañana en la villa que alquilábamos. Estábamos los tres juntos, dormidos.”* Le vemos entonces en el avión, junto a Allison: *“Fue una época maravillosa. Aún teníamos un futuro juntos, los tres.”*

### 3. 37. La pequeña Zoe

Y absorto en aquel terrible episodio en el que casi pierden a Zoe, va recordado cómo esa mañana le despertó la respiración de la pequeña que estaba sudando e hinchada. Al verla entró en pánico, no sabía que le ocurría, ni qué hacer, y Zoe se hinchaba más y más. Clara la tomó en brazos e intentó darle el pecho mientras él llamaba al hospital más cercano que se encontraba a 40 millas de distancia.



Un travelling de acercamiento muestra entonces a Clara dando el pecho a Zoe en una imagen que rima plásticamente con la que abrió la secuencia: Clara, con la cabeza inclinada, abraza a su hija que está situada a la altura del pecho. Las dos, madre e hija, conforman un sólido conjunto en ambos momentos. Mitchell, en cambio, comparece en la primera escena separado de ellas y boca abajo, cubriendo su cara; y luego, en la segunda escena, sencillamente no está.



“El médico, escuchamos a Mitchell mientras nos vamos acercando más y más a la pequeña Zoe, supuso que había un nido de crías de araña viuda negra en el colchón. Dijo que tenían que ser crías, porque si no, Zoe ya estaría muerta. Que la llevase de inmediato al hospital. Dijo “Sr. Stevens, quizá llegue antes de que la garganta se le cierre, pero es muy importante que ella esté tranquila.”



“Luego, preguntó si estaba más relajada con uno de los dos y yo dije: “Sí, conmigo”, lo cual era cierto, ya que en ese momento concreto los ojos de Clara estaban atemorizados y el temor es contagios.”

De nuevo en el avión, Mitchell le explica a Allison: “Yo era mejor actor, nada más.” –idea que más adelante habrá de alcanzar enorme dramatismo. “Y Zoe... en aquella época nos quería por igual. Igual que ahora nos odia por igual.”



Mitchell, sintiendo el amor de aquella época y el odio de ahora, el pánico y la angustia de entonces y la actual ira e impotencia, continúa, incontenible, su historia. *“El médico dijo que la llevase yo en brazos y que condujese Clara hasta el hospital. Me dijo que cogiese un pequeño cuchillo afilado. Me explicó cómo se hacía una traqueotomía. Cómo abrirla la garganta y la tráquea sin que se desangrara.”*



Él pensó que no podría pero el médico insistió en que si se le cerraba la garganta tendría que hacerlo: *“Tendrá unos dos minutos, ella estará inconsciente cuando lo haga. Pero si consigue que esté tranquila y relajada y no deja que su corazoncito lata demasiado rápido y propague el veneno quizá consiga llegar antes aquí.”*

### 3. 38. Una mirada desconfiada

Un plano hipersubjetivo de Mitchell en travelling de acercamiento nos aproxima al rostro de Zoe.

Ella le mira, nos mira. Pero, ¿no parece hacerlo con profunda desconfianza? Quizá la desconfianza con la que una niña mira a un actor. ¿A quién mira Zoe: a su padre o a un actor – *“Yo era mejor actor, nada más”*?



*“Fue un viaje inolvidable.”*, le escuchamos decir sobre esa penetrante y desconfiada mirada. *“Yo estaba dividido en dos. Una parte era papá, cantándole una canción de cuna a su niña y la otra parte era el cirujano, dispuesto a abrirla la garganta.”* Mitchell, aplastado por aquella vivencia, le cuenta a Allison aquel trayecto

en el que él sostenía con su mano izquierda la cabecita de Zoe y con su mano derecha el brillante cuchillo: un trayecto en el que tanto pudo salvar la vida su hija como matarla.



Un trayecto en el que él, con su hija en brazos, estaba dividido en dos: “*Una parte era papá (...) y la otra parte era el cirujano.*” Mitchell: el padre, el actor, el cirujano, el abogado. Pero ¿y Sam? ¿No estaba también él, con Nicole entre sus brazos, dividido en dos: el padre y el amante?

¿Será precisamente esta pregunta acerca del lugar del padre –un padre siempre desplazado– lo que suscita la desconfiada mirada de Zoe, como si con ella dijera: “eres capaz o no eres capaz de ser un padre”? Una mirada, subrayémoslo, que también Nicole le dirigió a Sam.

### 3. 39. Dos padre, dos cuchillo, y el veneno...

Allison, inquieta, le pregunta qué pasó. “*Nada.*”, exclama Mitchell.



“*Llegamos a tiempo al hospital. No tuve que ir todo lo lejos que estaba dispuesto a ir. Pero estaba dispuesto a llegar hasta el final.*”, termina diciendo llevándose la mano a la garganta, como si se ahogara, como si fuese él quien todavía se está ahogando desde aquel día en que casi clava un cuchillo a su hija, a quien vemos una vez más, sobre su regazo, mirándole.



Mirando a un hombre que, lo acabamos de escuchar, “no tuvo que ir todo lo lejos que estaba dispuesto a ir.”

Se dibuja así una relación simétrica pero invertida entre Mitchell y Zoe y entre Sam y Niocle: porque mientras que Mitchell no llegó a hacer nada con ese refulgente cuchillo cuando Zoe tenía el veneno recorriendo su cuerpo, Sam, en cambio, sí llegó todo lo lejos que estaba dispuesto a ir, y, con su cuchillo, introdujo el veneno en el cuerpo de Nicole.

Dos padres, dos cuchillos y el veneno recorriendo el cuerpo de sus hijas –veneno con el que ambas rozan la muerte: el autobús se hunde en el lago helado e, inmediatamente después, irrumpe el recuerdo de aquel verano.

### 3. 40. Ecos de una escena

Por último, una delicada panorámica ascendente muestra la hermosa imagen, algo desenfocada, de Clara cogiendo en brazos a su hija en un idílico prado.

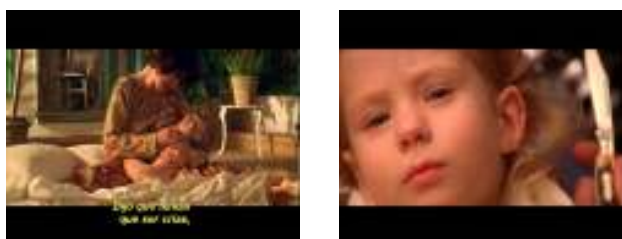


Tres veces vemos a Clara unida a su pequeña, dándole calor, abrazándola...



... mientras que de Mitchell, más allá del momento en el que duermen, sólo vemos su mano asiendo una navaja con la que está dispuesto a hacerle una incisión en el cuello.

Pero si Zoe, en su niñez, sintió la cercanía de su madre y la fría navaja de su padre, ¿dónde está ahora aquella dulce y cálida madre?



El acre aroma de esta suerte de escena primaria mortífera invade a Mitchell cada vez que va a rescatar a su hija: “Sabes –comenzaba diciéndole a Allison–, *cada vez que voy a rescatar a Zoe recuerdo ese verano en que casi la perdimos.*”

El veneno recorriéndola, la incisión, su posible muerte, pero ¿no sigue Zoe instalada ahí como si la vivencia de la picadura hubiera organizado cierto guión fantaseado<sup>377</sup>? Aunque ya no es su padre sino ella quien incide en su cuerpo introduciéndose el veneno –veneno que, al igual que aquel, la recorre, veneno que, al igual que aquel, puede matarla.

¿Explicaría esto la relación de Zoe con la heroína? Evidentemente no. Pero algo de aquella experiencia, la única que el texto nos ofrece, quedó fijado, algo que se repite compulsivamente entramándose con su posterior adicción, algo que, inevitablemente, no ha dejado de latir.

### **3. 41. Una angustia inasimilable**

Aquella experiencia –más allá de cual sólo hay imprecisión, incertidumbre, indeterminación– prefigura una herida siempre abierta, supurante, que no cicatriza. Una herida insoportable e inasimilable que ahoga a Mitchell, que le succiona la energía: una herida que incluso le llevará a desear perder para siempre a Zoe.

Y ahí radica la tragedia de este hombre: en que él no puede elaborar esa situación, no puede, como los habitantes de Sam Dent, hacer duelo, porque su hija, aunque en el límite, sigue viva. Pensemos, en este sentido, que el duelo es la reacción a la pérdida efectiva de una persona amada, ya sea porque esté muerta o se haya ido definitivamente. Y, sólo a partir de dicha pérdida, el sujeto puede ir desprendiéndose en una lenta elaboración de cada uno de los vínculos que le unían a ella.

Pero Zoe, ni está muerta ni se ha ido, sino que sigue ahí, llamándole, gritándole, acosándole, exigiéndole, en definitiva, estar para ella, sufrir junto a ella.

### **3. 42. Ver la muerte**

De la imagen de Clara elevando a Zoe por los aires seguimos ascendiendo hasta un cielo por el que aparece la figura de Billy desgarrado ante la muerte de sus hijos. De una hija que estuvo a punto de morir, aboliendo toda distancia, a unos hijos que

---

<sup>377</sup> Sabemos, desde Freud, que la compulsión a la repetición “reproduce también sucesos del pasado que no traen consigo posibilidad alguna de placer y que cuando tuvieron lugar no constituyeron una satisfacción ni siquiera fueron desde entonces sentimientos instintivos reprimidos. Freud, S.: *Más allá del principio de placer* (1920), op. cit., p. 2515.

efectivamente han muerto: el pasado y el presente, la escena de la picadura y el brutal accidente, el veneno y la muerte, se entremezclan incansablemente.



Billy reconoce con indecible quebranto los cuerpos inertes de sus hijos, cuerpos que alguien cubre con una manta de rayas, y se aleja, destrozado, hundido,



... camina montaña arriba, dejando tras de sí otras muchas muertes.



Hasta que de pronto se detiene, y, sobrecogido, imagina a Jessica y Mason corriendo hacia él, hacia nosotros.



Tras la súbita y atroz pérdida de sus hijos, Billy se ve asaltado por la viva imagen de los desaparecidos. Imagen que irrumpe en forma de alucinación y en la que, como le ocurriera a Mitchell momentos antes, él se pierde, se desvanece.

### 3. 43. Solos y desesperados

Y así, perdido, le vemos en el plano que sigue: Billy, en el motel de los Walker, solo, desesperado, zozobrando en la nada.



Risa entra. Billy le pregunta si es verdad que ha contratado un abogado y ella, deshecha y abatida, le dice: “*Alguien hizo que esto ocurriese. El Sr. Stevens lo descubrirá.*”, palabras que riman con aquellas que escuchamos pronunciar a Mitchell en casa de los Otto y a las que Billy se opone: “*¿Qué dices Risa? Fue un accidente.*”



La cámara se desplazarse en un imantado y lento movimiento. Risa, conteniendo el llanto, le dice: “*El Sr. Stevens dijo que alguien no puso un tornillo en el autobús.*” Pero ¿de eso se trata?, ¿de que allí faltó un tornillo? O de que, según el dicho popular, todos, en *The sweet hereafter*, han perdido la razón. Y, ¿cómo no perderla ante el trágico e incomprensible accidente al que acabamos de asistir?

Billy le asegura que él mismo revisó el autobús en el garaje y que todo estaba bien. Pero Risa, sobrepasada por la muerte de su hijo, por algo tan absolutamente antinatural y contrario al orden de las cosas, se aferra a la palabra del abogado: “*... o que la valla no era lo suficientemente fuerte.*”



Él, sorprendido, le pregunta: “*¿Eso crees?*”, y ella, con voz sorda, casi inaudible, murmura: “*Tengo que creerlo.*”, creer que todavía se puede hacer algo, que es posible modificar lo inmodificable.

### 3. 44. La despedida

Billy, amargamente desengañado, se levanta para irse y, entonces, Risa le pregunta si es verdad que le dio a Nicole el jersey de Lydia que llevaba puesto cuando

el autobús se despeñó. Billy responde que sí, y Risa, desesperada, le interpela: “¿Por qué lo hiciste, Billy?”, a lo que él, severo, profiere: “¿Crees que eso causó el accidente, Risa? ¿Que trajo mala suerte?” Ella no contesta, pero no cabe duda de que así lo cree, que algo, el tornillo, la valla o el jersey de Lydia –y, ahí, poco tiene que hacer el abogado– causó el accidente. Por eso, Billy añade: “Dios, tú necesitas un hechicero, no un abogado.”



La ropa de Lydia, es decir, la ropa que vistió el cuerpo de Nicole primero para el encuentro con su padre y luego para el encuentro con la muerte, la ropa que anuda el incesto y el accidente, el sexo y la muerte, precede a la dura despedida.

Billy, menospreciando violentamente lo poco que tenían, saca a la luz la fragilidad de los vínculos que les unían: *¿Sabes qué echaré de menos más que hacer el amor? Las noches que no podías dejar a Wendel. Me sentaba una hora en esa silla, fumando un cigarrillo, recordando mi vida de antes.* Allí, en el motel donde se encontraba con Risa, él ya sólo puede recordar las noches que pasó pensando en Lydia.



Billy abandona la habitación. Y el vacío que deja queda explicitado en el plano que sigue:



Risa, sola, junto a su sombra, llorando desconsolada, sucumbe.

### 3. 45. Despertar en un hospital

Nicoel está inmóvil, postrada en la cama de un hospital. Su rostro ladeado y su mirada inquietante acusan que nada quiere saber de los allí presentes.



Mary, su madre, le comenta lo afortunada que ha sido y Sam, por su parte, la mira atemorizado y le dice: “*No intentes recordar.*” Pero eso es, precisamente, lo que Nicole parece hacer: recordar.



Recordar el pasado, recordar que ha rozado la muerte, recordar aquel lago helado, y, por supuesto, recordar aquello que le unía a quien ahora, con miedo, le dice que no intente recordar nada.

### 3. 46. De vuelta a casa: la caseta

La familia regresa a casa. El invierno ha terminado. Ya no es nieve, sino un verde paisaje lo que vemos mientras oímos el cantar de los pájaros.



Pero ese coche, en ese camino, con ese movimiento de cámara, nos es conocido: ya lo hemos visto –ya hemos sentido su palpitar. De repente una caseta –la caseta– se nos hace presente tapando el coche a su paso, tal y como ocurrió aquella noche, anterior al accidente, que Nicole no debe intentar recordar



Ahora, en un camino ya recorrido, a través de un movimiento ya sentido, ante una caseta ya vista, nos asalta una extraña sensación: somos desplazados, quizá sin ser conscientes de ello, a la noche del incesto.



Porque el incesto tuvo lugar ahí, en esa caseta, frente a esa casa, que, ahora lo sabemos, es su casa. Y ¿cómo no pensar en lo que allí, en una caseta que ve desde su propia casa, acontecía? ¿Cómo poder incluso pensar en otra cosa?

### 3. 47. Un no saber qué hacer

Todos salen del coche y se dirigen a casa. Vemos, entonces, que Nicole ha quedado inválida.



Sam empuja la silla de ruedas de Nicole y le pregunta si le gusta la rampa, su color. Nicole, indiferente, responde que está bien, y Sam insiste: *“Porque puedo pintarla de otro color, se quieres. Sería muy fácil. No sé si me convence ese verde. No estoy seguro.”*



Un no saber qué hacer con la rampa que remite directamente a un no saber qué hacer frente a su hija: frente a quien nunca más volverá a ser quien era, frente a quien ya no siente de cintura para abajo, frente al cuerpo de la víctima.

### 3. 48. La nueva habitación de Nicole

Entran a la casa y Sam conduce a Nicole a su nueva habitación: en la planta baja de la casa, desde donde, más adelante lo comprobaremos, puede ver la caseta, y donde, lo estamos viendo, ahí, a la derecha del encuadre, está la guitarra que hubo de presidir la puesta en escena del altar incestuoso. Pero la caseta y la guitarra, dos claras figuraciones del incesto, vienen a designar lo que no volverá a ser: el lugar que no volverá a ser visitado, el instrumento que, como sus cuerpos, no volverá a ser tocado.



Nicole, según entra, clava la vista en el marco de la puerta y tan pronto le pregunta Sam qué le parece la habitación ella contesta: “*La puerta necesita un cerrojo.*” Un cerrojo, no cabe duda, para que él no pueda entrar.

Sam, apabullado, sale de la habitación en busca del cerrojo. La hermana, visiblemente extrañada, pregunta si podrá ir a verla. “*Más te vale. Y dormirás conmigo en la cama, ¿vale?*”, dice Nicole cogiéndola de la mano para abrazarla.



Sam, quien a diferencia de la hermana no volverá a abrazar, regresa, las observa y pincha en el marco de la puerta para colocar el cerrojo. Nicole, en cuanto le ve, le dice: “*Está demasiado alto. No llegare.*”, y él, azorado, la mira y se va de nuevo.



Pero la tensión prosigue. Aparece Mary y desde la puerta, es decir, manteniendo la distancia, pregunta si le gusta el cuarto, y agrega mientras vemos el creciente malestar que producen sus palabras en Nicole: *“Papá pasó aquí todo su tiempo libre. Quería que quedase perfecto.”*



Porque mientras Mary le dice algo así como “ya puedes estar agradecida por todo lo que tu padre ha hecho por ti”, ella está contrariada justamente por todo lo que su padre ha hecho –más que por ella– con ella.

### 3. 49. *“Me siento como una princesa”*

La subyacente tensión entre madre e hija se relaja cuando Nicole, de pronto, mira a su hermana y dice: *“Me siento como una princesa.”*



Detengámonos en estas sarcásticas palabras porque ella, obviamente, no se siente como una princesa –¿cómo podría sentirse como una princesa?–, aunque quizá fuese eso lo que su padre buscaba cuando colocó los visillos alrededor de la cama. Y es que lo estructural de las princesas es estar tumbadas en la cama, entre visillos, esperando a que un príncipe las despierte con un beso. Pero Nicole, ahora inválida, a pesar de que sí tendrá que pasar largas horas en la cama, no esperará a que un apuesto príncipe la despierte con un beso, porque a ella ya la han despertado, y no precisamente como en los cuentos de hadas.

### 3. 50. **Un regalo del Sr. Stevens**

Mary destapa un ordenador comentando vacilante que es un regalo del Sr. Stevens. Cuando Nicole inquiera quién es el Sr. Stevens, Sam, que acaba de llegar con pintura para arreglar el agujero del cerrojo, sugiere que es su abogado. *“¿Para qué necesito un abogado?”*, pregunta entonces desconfiada Nicole.



Mary intenta cambiar de tema, pero Nicole, ahora en primer plano, insiste con agresivo recelo en su pregunta por el abogado.



Sus padres la miran con estupor y desasosiego. Enmudecen.

### 3. 51. Idas y venidas

La secuencia finaliza con Nicole mirando primero a su padre y luego a su madre con un gesto ceñudo e inextricable que acusa cierto saber, el saber de su experiencia, mientras comenzamos a escuchar una vez más su voz interior que, acompañada del sonido mágico de una flauta, nos trae otro fragmento de *El flautista de Hamelin*:

*Padres, madres,*



... y, sobre la imagen del abogado, es decir, sobre la imagen de quien tanta tensión y desconfianza acaba de despertar, continuamos escuchando:

*tíos, primos,*

*Familias enteras, multitud de ellas,*

*Hermanos, hermanas, maridos, mujeres,*

*Siguieron al flautista en su desesperación.*

Mitchell, cabizbajo y afligido, tapando su boca con la mano, avanza lentamente por el pasillo del avión hasta que llega a su asiento y se detiene a contemplar a Allison que duerme apaciblemente.



Él la mira conmovido. Vemos entonces como la imagen de Allison durmiendo acurrucada recuerda notablemente a la imagen que Mitchell guarda en su recuerdo de Clara abrazando a Zoe –es más, recuerda tanto a Clara como a Zoe: sus posturas, sus gestos, sus manos, su pelo, su dulzura.



Así que Mitchell se acerca a ella y, como si de su propia mujer o de su propia hija se tratara, la arropa delicadamente.



### 3. 52. Las ratas y el flautista

Pero volvamos, antes de continuar, al fragmento de *El flautista de Hamelin* que acude al pensamiento de Nicole y que resuena tanto sobre sus padres como sobre el abogado.

Se trata concretamente del momento en el que el flautista comenzó a tocar y de su flauta brotó un sonido que hizo que todas las ratas corrieran tras él. Según reza el poema: “Ratas grandes, ratas pequeñas, ratas flacas, ratas fornidas, ratas marrones, ratas negras, ratas grises, ratas tostadas. Serias, viejas, aplicadas, alegres, jóvenes, juguetonas.”

Punto en el que toma la palabra Nicole:



*Padres, madres, tíos, primos,  
Familias enteras, multitud de ellas,  
Hermanos, hermanas, maridos, mujeres,  
Siguieron al flautista en su desesperación.*

Y la estrofa termina: “Calle tras calle el sopló avanzando. Y paso a paso ellas le siguieron bailando, hasta que llegaron al río Weser. ¡Donde todas se zambulleron y murieron!”

Pues bien, brevemente contextualizadas las palabras de Nicole, podríamos pensar, en principio, que éstas vienen a nombrar a sus padres, y probablemente al resto de las familias, que, como las ratas, siguen al flautista, es decir, a Mitchell, en su desesperación. Pero ¿no es acaso Mitchell el que parece desesperado?



Desesperado: como las desesperadas familias de ratas por el hambre que tienen; o como el desesperado pueblo de Hamelin tras perder a sus niños; o como el desesperado pueblo de Sam Dent tras el terrible accidente.

Tal es la confusa encrucijada en la que nos sumerge el poema. Porque Mitchell, a pesar de estar también él desesperado, comparece ahora como el “flautista bueno” que libera al pueblo de las ratas. Hemos visto, en este sentido, cómo, al igual que el flautista convenció a las ratas con el mágico sonido de su flauta de que el mundo se ha convertido en una gran cocina para su disfrute<sup>378</sup>, Mitchell convence al pueblo de que

---

<sup>378</sup> Así es como lo cuenta la rata que consigue cruzar el río a nado cuando llega a Ratalandia según la traducción de Claudio Frydman: “A la primera nota de la flauta, escuché un sonido como de tripas que se agitan, como de manzanas maravillosamente maduras cayendo dentro de un lagar de cidra, y de un abrir de frascos de pickles, y de un entornar de tapas de conserva, y de un descorchar de frascos de aceite, y de un romper las cubiertas de los barriles de manteca, y de parecer, en fin, como si una voz (más dulce que la voz del arpa), dijera, ¡Oh ratas disfruten! ¡El mundo se ha convertido en una gran cocina! ¡Entonces coman, masquen, tomen sus viandas, desayuno, almuerzo, cena y refrigerio! Formando todo un compacto jugo azucarado.”

todavía se puede hacer algo, de que todavía pueden encontrar al culpable y hacer que pague –argumentos que vimos cómo pesaban fundamentalmente sobre Wanda Otto y Risa Walker.

¿Podríamos asimismo pensar a Mitchell como el flautista “malo” –flautista por el que oímos preguntar a Mason cuando Nicole les contaba el cuento– que se lleva a los niños a la montaña? Pues quizá, porque Mitchell, recordémoslo, al igual que el “flautista malo”, está muy enfadado: uno porque no puede hacer nada para salvar a su hija; el otro porque el pueblo no ha cumplido su promesa de pagarle. Y por cierto, ¿cumplirá Mitchell su promesa de encontrar al culpable y de que las víctimas reciban una buena cantidad de dinero?

Sea como fuere, la cuestión del “flautista malo” plantea un enorme grado de indeterminación, porque ¿no fue Dolores quien, como el “flautista malo”, se lleva a los niños a la montaña? Y ¿no fue Sam quien entró con Nicole a la caseta justo cuando escuchábamos: “*Y el flautista entró, y los niños le siguieron*”?

### 3. 53. Dos flautistas para una misma melodía

Mitchell llega a casa de Sam y sube por la rampa mirando insistentemente su color, probablemente sorprendido por el cambio. Un cambio, subrayémoslo, interesante, porque Sam, que había pintado la rampa de verde, la ha vuelto a pintar tras el regreso de Nicole del hospital –evidenciando ese no saber que hacer frente a su hija– y lo ha hecho precisamente de rojo: un rojo intenso y abrasador, un rojo como la sangre, un rojo que, junto a la rampa, nombra metonímicamente la herida de Nicole.



Ya en el salón, Nicole mira a Mitchell con reservas mientras éste se presenta: “*Bien Nicole. Hace mucho que quiero conocerte.*” Vemos entonces en contraplano a Mitchell que, junto a Sam, prosigue con una complaciente sonrisa: “*No sólo por todo lo bueno que me han contado de ti. Sino porque, soy quien te representa, y a tu madre (...)*”



Pero observemos con atención este último plano porque algo sorprendente hay en él: en su centro, entre Sam y Mitchell, aunque, eso sí, al fondo, está la guitarra. Guitarra que, desde un lugar tan significativo como inverosímil, prefigura que estos dos padres, o estos dos flautistas, tocan la misma melodía. Y es que más adelante tendremos ocasión de ver cómo en la música de sus discursos hay engaño e impostura, como sus palabras son frágiles y mentirosas, algo que, Nicole y Zoe de sobra saben, y por eso desconfían.

### 3. 54. El lugar de la verdad

Mitchell se lamenta por lo ocurrido y habla del juicio que van a emprender, pero Nicole, reticente, le dice que no le gusta pensar en el accidente, que no lo recuerda y que, además, hace que la gente tenga compasión de ella. *“La gente no puede evitarlo. Te ven en tu silla de ruedas y se compadecen de ti”*, interviene el abogado ante la expectante mirada de Sam y Mary, y luego añade, *“Incluso yo me compadezco de ti.”*



Nicole, entonces, le mira concentrada, con gesto torvo e inquietante, y le pregunta sin ambages: *“¿Qué quiere que haga por usted Sr. Stevens?”*, pues está claro que ella puede hacer algo en ese juicio –y de hecho lo hará.



Tras una breve elipsis observamos que todos se han desplazado de sus antiguas posiciones: Mitchell está sentado en un sillón, a su derecha, Sam y su mujer, sentados

en el sofá, y, a su izquierda, Nicole, sentada en su silla de ruedas, desde donde tiene el punto de vista más alto.



Mitchell comenta que su trabajo será intentar maximizar los daños y Nicole, hierática, dirigiendo su mirada al abogado pero su rostro y su cuerpo –un cuerpo, digámoslo así, congelado– a sus padres o, más concretamente, a su padre, advierte: “*No mentiré.*”



Mitchell se precipita a aclarar: “*No quiero que mientas.*”, pero ella, ahora sobre un plano de sus padres, insiste: “*Pregunten lo que pregunten diré la verdad.*”

Atendamos a este plano porque en él, mientras Mary mira al abogado, Sam, que sabe que esas palabras –“*Pregunten lo que pregunten diré la verdad.*”– se dirigen a él, la mira a ella, a su hija, en pánico ante la posibilidad de ser descubierto. Mirada que Nicole le devuelve en el plano que sigue, pero no con miedo, sino con desafiante firmeza.



Nicole lo acaba de anticipar: una verdad va a ser dicha. Ella, pregunten lo que pregunten, dirá la verdad: es decir, su verdad. Pero ¿qué verdad es esa? Pues una que, de momento, sólo Sam sabe –tal y como lo acusa el escalofrío que le recorre– porque es evidente que Nicole no está hablando de una verdad objetiva sino que habla de la dimensión simbólica, subjetiva, de la verdad, es decir, de una verdad que se sitúa del lado del sentido y no del significado: “Pues el significado, al decir de Jesús González Requena, es objetivo: es una propiedad de los signos –y de los objetos en tanto

gestionados por ellos. El sentido, en cambio, es subjetivo: no es el significado en sí mismo, sino en su relación con un sujeto.”<sup>379</sup>

Más allá de la verdad sucedida el día del accidente, verdad en la que están instalados tanto Mitchell como Mary y que le lleva al primero a afirmar efusivo: “*Por supuesto. Necesito que digas la verdad. Y yo estará ahí para aconsejarte.*”, Nicole alude a su verdad, a la verdad de su experiencia, y ahí, Sam, se sabe interpelado.



Repitémoslo: la verdad que aquí está en juego no se sitúa en el campo del enunciado –cuya coherencia lógica remite el accidente– sino en el de la enunciación, es decir, en el sentir de quien la sustenta, sentir que una vez más cristaliza en la mirada de Nicole a su padre y en la mirada de su padre a Nicole.

### 3. 55. La indemnización

Mitchell expone cómo se articularán las declaraciones durante el juicio explicándole a Nicole que ella será la última: “*Para que sigas poniéndote buena. Para que puedas ir y hacerlo. Porque no va a ser fácil, Nicole, ¿eso lo entiendes?*”, le dice compartiendo con ella lo difícil y doloroso que será el juicio.



Justo entonces, Sam interrumpe bruscamente y pregunta: “*¿Cuándo se otorgan las indemnizaciones?*” Vemos el rostro de Mitchell transformarse: él, sacudido por tan inoportuna pregunta en tan inoportuno momento, se vuelve lentamente hacia Sam y le dirige una punzante mirada que, tras unos segundos, poco a poco se va diluyendo hasta que finalmente responde: “*Eso depende. Pueden retrasarse bastante, pero estaremos ahí hasta el final.*”

<sup>379</sup> González Requena, J.: *Teoría de la verdad*, en Trama y Fondo n° 14, Madrid, 2003, p. 82.



Al escuchar esto, ante el espejismo de un dinero que nunca llegará, Sam y Mary se miran satisfechos y ella esboza una ligera sonrisa: ahí, en lo monetario, el matrimonio comparte intereses, se entiende.



Pensemos que si bien es cierto que Sam tiene miedo a que el incesto salga a la luz, no es menos cierto que ahora que ya no puede disfrutar del cuerpo de su hija hará todo lo posible para ganar el juicio y llevarse la indemnización por el accidente. Podemos decir, así pues, que, como si una suerte de transmutación se hubiese producido en su universo perverso, él pasa de desear a su hija –que ya no siente sus piernas, ni su sexo– a desear el dinero que recibirá precisamente por tal pérdida.

Nicole, atravesada por turbulentos pensamientos, le mira fijamente, sus labios se entreabren: lo sabe, sabe de su desplazamiento, sabe que ya no es ella su objeto de deseo.



Saber –¿aniquilador?– que late en este último plano más cercano que los anteriores y que enunciación mantiene durante largos segundos.

### 3. 56. Huellas del accidente

Invocada la verdad, y tras quedar suspendidos en el saber de Nicole, irrumpen unas imágenes de video que destacan por su desconexión narrativa, por su aparente autonomía, hasta que descubrimos que se trata de Mitchell filmando el autobús siniestrado.



La enunciación, a través de la mirada subjetiva de Mitchell, nos da un lugar en el interior del autobús: y ahí, sintiendo las huellas del accidente, nos vamos aproximando poco a poco a ese agujero, propiamente siniestro, que, como si de una herida infectada se tratase, nos golpea con violencia.



Estas imágenes del autobús, sus abolladuras, sus cristales rotos, sus grietas<sup>380</sup>, anuncian, de alguna manera, la violencia del encuentro que a continuación tendrá lugar entre Mitchell y Billy: violencia que brotará de sus ásperas, tan ásperas como las que ahora vemos, hendiduras.

### 3. 57. Todos hemos perdido a nuestros hijos

Mitchell oye un coche que llega, sale del autobús y se oculta tras un cartel publicitario.



Billy baja de su furgoneta y se detiene a contemplar, solemne, la parte trasera del autobús, desde donde cada mañana sus hijos le saludaban, mientras Mitchell, muy despacio, se va acercando a él.

En un plano general que les muestra de perfil, confrontados el uno al otro, Mitchell se presenta: *“Estoy aquí por lo de sus hijos, Sr. Ansel.”*

<sup>380</sup> Incluso, diríamos, lo que de radical fotográfico hay en ellas, es decir, “de huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado.” González Requena, J.: *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*, Akal, Madrid, 1989, p. 56.



Billy le dice que no quiere saber ni su nombre y le ordena violentamente que se aleje del autobús, como si algo sagrado, algo que perteneciese a sus hijos, hubiese quedado en él para siempre. Y luego, tras tirarle la tarjeta que Mitchell le acababa de dar a la cara, profiere desplegando todo odio, su rabia y su impotencia: *“Señor Mitchell Stevens. Dígame, ¿me demandaría si le diese una paliza? Una paliza tal que mease sangre y no pudiera andar en un mes. Porque eso es lo que estoy apunto de hacer.”*



Al primer plano de Billy le sigue un primer plano de Mitchell, que, reconociendo su propio odio, su propia rabia y su propia impotencia en las palabras que acaba de escuchar, le responde: *“No, Sr. Ansel. ¡No le demandaría!”*, y, sin abandonar ni arredrarse, trata de avivar también en Billy la esperanza de que todavía se puede hacer algo acudiendo al mismo discurso que escuchamos en casa de los Otto: *“Es importante que iniciemos de inmediato. Las cosas se encubren, la gente miente (...) Está enfadado Sr. Ansel. Y es normal que se sienta así. Lo único que le digo es...*



*...déjeme encauzar su ira.”*, y en cuanto pronuncia esta última frase que, bien sabemos porqué, nombra su propia ira, suena el teléfono: y, con él, la causa de la misma. Su rostro se desestabiliza, sus ojos caen abatidos, emerge un acerado dolor que desafía con la desaparición de todo sentido –o con su aparición. *“Es mi hija.”*, dice. *“O quizá la policía para decirme que está muerta. Es drogadicta.”*



Billy le pregunta por qué le cuenta eso y Mitchell, arrasado, exclama: “¿Por qué se lo cuento, Sr Ansel? Porque todos hemos perdido a nuestros hijos. Están muertos para nosotros.” Billy le mira, la angustia y la desolación de la que brotan estas palabras se refleja en su rostro, retrocede, se gira, se va.



Mientras le vemos alejarse, Mitchell, ya solo, continúa: “Se matan unos a otros en las calles. Vagan en estado de coma por los centros comerciales.”, y mirando al cielo concluye: “Algo terrible ha ocurrido que se ha llevado a nuestros hijos. Es demasiado tarde. Se han ido.”



El teléfono vuelve a sonar: es demasiado tarde y enseguida veremos porque.

### 3. 58. Palabras agresivas, palabras alicaídas

Al primer plano de Mitchell implorando al cielo le siguen dos planos generales consecutivos que muestran el común desamparo y la común soledad de él y de su hija.



Mitchell, aterido de frío, junto al autobús siniestrado y en un pueblo devastado por la muerte, se prepara para hablar con Zoe, que, en su errático vagar, ahora

comparece perdida, abandonada y completamente descentrada bajo una inhóspita red de autopistas.

Zoe, apremiante, le dice: *“Te llamo porque tengo que darte una noticia. Una noticia importante.”* Mitchell, con amarga disposición, la escucha, y ella tan crispada como desesperada, tras hostigarle arremetiendo contra *“el abogado”* que siempre sabe lo que van a decirle, le cuenta que ayer fue a vender su sangre pero que no la aceptaron. *“¿Sabes qué significa eso, papá? ¿Lo captas?”*, pregunta mientras la cámara gravita en torno a ella, con una mirada distante pero atrapada por el vértigo que late en lo que sigue: *“Soy seropositiva.”*



Mitchell, hundido, le pregunta qué quiere que haga. *“Necesito dinero.”*, dice Zoe. Él le pregunta para qué y ella, fuera de sí, le grita: *“¡No puedes preguntarme eso! ¡Ya no! Preguntaste qué quería, no para qué. Quiero dinero.”*



Pero Mitchell continúa preguntando: *“¿Tienes un análisis de sangre?”* y, sobre el rostro de él, Zoe termina de estallar: *“¿No me crees? ¿Crees que es una puta mentira?”* Vemos entonces la imagen de Zoe de niña, en el regazo de Mitchell, mirándole con un dejo de desconfianza, mientras le escuchamos decir: *“Claro que te creo.”*



Pero Zoe –¿como en aquella ocasión?– desconfía de él: *“Me gusta que no me creas, papá. Más vale que no me creas y tengas que actuar así.”* Y si desconfía es porque él actúa: porque ahora, como en aquella ocasión, y probablemente como

siempre, Mitchell actúa con su hija, tal y como él mismo se lo confesó a Allison –“Yo era mejor actor, nada más.”–, y tal y como ahora Zoe le reprocha.

Veamos ambos momentos:



Como si desde siempre, desde su más tierna infancia, ella hubiese sabido que su padre actuaba, la vemos de niña, con el veneno recorriendo su cuerpo, mientras escuchamos: “*Más vale que no me creas y tengas que actuar así.*” Porque Zoe, de niña, envenenada, no le creyó, y ahora, de mayor, e igualmente envenenada, tampoco le cree.

### 3. 59. La promesa de Mitchell

Un plano detalle recorre el rostro de Zoe: de sus ojos inundados de tristeza y amargura, “*Te oigo respirar, papá.*”, sigue descendiendo, “*Sí, yo también te oigo a ti.*”, escuchamos a Mitchell, hasta su boca que, temblorosa, lamenta: “*¡Dios mío! ¡Tengo miedo!*”



Al otro lado de la línea, otro plano detalle recorre, sólo que en un movimiento inverso, el rostro de Mitchell: de su mano, en la que, anotémoslo, refulge su alianza, la cámara asciende por su boca que, con voz quebrada, susurra: “*Te quiero, Zoe. Pronto estaré allí.*”, hasta sus ojos, perdidos en el vacío, que terminan diciendo: “*Cuidaré de ti. Ocurra lo que ocurra cuidaré de ti.*”



Tal es la promesa de Mitchell.

Una promesa que llega en un momento de total desesperación: Zoe, tras despreciar, con indecible agresividad, las cansadas, escépticas y mentirosas palabras de su padre, cae, se derrumba, y él, entonces, le promete que ocurra lo que ocurra cuidará de ella.

¿Le creerá Zoe esta vez? ¿Podrá Mitchell mantener su promesa? ¿O –tal y como él mismo nos dijo instantes después de que sonara el teléfono– ya “*es demasiado tarde*”?

Demasiado tarde, porque, recordémoslo, tanto él, como los habitantes del pueblo de Sam Dent, han perdido a sus hijos –volvamos, brevemente, a aquellas palabras – “*(...) todos hemos perdido a nuestros hijos. Están muertos para nosotros. (...). Algo terrible ha ocurrido que se ha llevado a nuestros hijos. Es demasiado tarde. Se han ido.*”

Tales son los términos que preceden a la promesa de este padre que, no lo perdamos de vista, es un gran actor. A saber: Mitchell promete a su hija, una hija a la que ha “perdido”, que está “muerta”, que se “ha ido” para siempre, estar con ella pase lo que pase. ¿Acaso podría ser mayor la radical fragilidad de sus palabras? ¿Y la ambivalencia y la contradicción en la que navegan? Creemos que no.

### 3. 60. Una estrategia mentirosa

La cámara desciende por las fulgurantes montañas hasta la casa de Dolores y Abbott Driscoll.



En su interior, asistimos al final de la larga conversación que Dolores y Mitchell han mantenido, bajo la escrutadora mirada de Abbott, sobre lo ocurrido el día del accidente. Dolores, animada por su marido que la mira fijamente y asienta con la cabeza, le pregunta sobrecogida a Mitchell cómo podrá probar que ella iba a 50 millas por hora cuando el autobús cayó.

Mitchell, utilizando las dotes interpretativas que sólo un gran actor tiene, le asegura: “*Billy Ansel insistirá en que iba a 50 por hora como todas las mañanas estos últimos 15 años.*”



Pero Dolores no le cree, y allí, asustada y arrinconada junto a la pared, le pregunta una y otra vez si es cierto que ha hablado con Billy y éste le ha dicho que ella iba a 50 millas por hora.



Mitchell afirma insistentemente que sí hasta que de pronto, en respuesta, probablemente, a lo sucedido con Billy en la secuencia anterior, les dice en tono grave: *“Si Billy no se ofrece a declarar en el juicio, le emplazaré a que comparezca y le obligaré a declarar en ese sentido.”* Y, acercándose a ellos, continúa: *“Pero para poder hacerlo deben permitirme que presente una demanda en su nombre alegando daño emocional provocado por negligencia. Porque lo que resulta obvio (...) es la enorme magnitud de su sufrimiento.”*



La mentirosa y contradictoria estrategia del abogado acaba de fracasar: tras afirmar que la inocencia de Dolores estaba en manos del testimonio de Billy, y constatar que Billy declararía que ella iba a 50 millas por hora, les insta a que presenten una querrela por daños emocionales para obligarle a comparecer en el juicio apelando a la enorme magnitud de su sufrimiento.

### 3. 61. Abbott ha dicho

Un sufrimiento con el que juega, aunque por breve espacio de tiempo, en los siguientes términos: *“Dolores –profiere eufórico–, la gente debe conocer su sufrimiento.”* Y, erigiéndose en su salvador, movido por la acuciante y violenta

necesidad de sentirse necesitado, añade: “*Y no lo entenderán hasta que yo no limpie su nombre, su reputación, definitivamente. ¿Me dejará hacerlo? ¿Me dejará cumplir con mi deber?*”



En ese momento, Abbott comienza a gritar en un acceso paroxístico retorciendo la boca y escupiendo saliva como si de un animal encolerizado luchando en defensa de su cría se tratase: “*Dolores... no lo hizo*”, y, mientras la cámara se va aproximando a él, continúa balbuciendo sonidos absolutamente indescifrables, sonidos que podrían salir tanto de la boca de un sabio como de la de un loco.



Dolores, para quien Abbott, desde luego, es un sabio, le abraza tratando de calmarle y, visiblemente aliviada, traduce sus palabras mientras le acaricia la frente con infinita ternura: “*Ya ha oído a Abbott. Abbott ha dicho que el único jurado que puede juzgar a una persona es la gente de su ciudad, sólo ellos. La gente que la conoce de toda la vida, y no doce extraños pueden juzgar si es culpable o inocente.*”



Así que todos los esfuerzos del abogado son inútiles: él no puede salvar ninguna causa, no puede limpiar el nombre de nadie, no puede utilizar el dolor de un pueblo ni juzgar quién es el culpable. ¿Por qué? Pues porque él no pertenece a la comunidad, porque es alguien de fuera, un extraño –lo vimos en los títulos de créditos y habremos de volver a verlo al final del film: una distancia insalvable separa al abogado del resto del pueblo, una distancia de la que, como dice finalmente Dolores, Abbott sabe y entiende.



### 3. 62. El autobús era como una inmensa ola

Mitchell sale pensativo de casa de los Driscoll, se detiene junto a su coche y vemos, con él, las imágenes del interior del autobús mientras escuchamos la voz off de Dolores: “Recuerdo que di un volantazo a la izquierda y que pise a fondo el pedal de freno.” Comienza entonces a sonar el tema musical del accidente y Dolores, ya en el centro comunitario donde está prestando declaración, prosigue: “Yo no era ya la conductora. El autobús era como una inmensa ola que iba a romper sobre nosotros.”



Tal es la aplastante vivencia que recuerda Dolores: como si una fuerza enloquecida se hubiese apoderado de la situación y el autobús se hubiese transformado en una inmensa ola que amenazaba con estallar sobre ellos –una inmensa ola que, más adelante veremos porqué, participa del mismo movimiento circular que rige la lógica enunciativa misma.

La cámara, llevada por ese magnético movimiento que ya nos es familiar, primero se aleja de Dolores pero luego, mientras ella va nombrando en tono ceremonioso uno por uno a todos los niños que viajaban en el autobús, se aproxima más y más reduciendo la escala hasta que, en plano medio, la vemos ahogarse en un doloroso llanto.



Mitchell la contempla circunspecto y haciendo girar su alianza –alianza que vimos brillar con intensidad cuando hizo la promesa de estar pronto junto a su hija y sobre la que más adelante volveremos– pregunta: “¿Y luego qué ocurrió?”



### 3. 63. Borrar la realidad

La declaración de Dolores se ve interrumpida por la furgoneta de Billy llegando a casa de los Burnell. Un travelling de retroceso nos muestra cómo Nicole le ve bajar del coche a través de la ventana –ventana desde la que, ya lo habíamos advertido, también ve la caseta– y, luego, pensativa, escucha a Billy entrar en casa y saludar a sus padres.

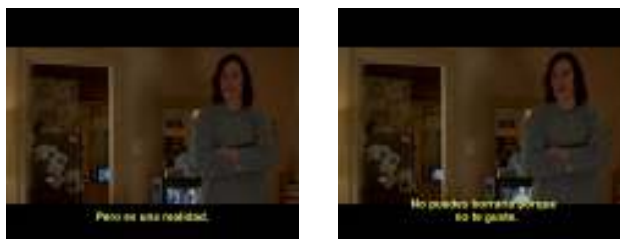


En la cocina, Sam, Mary y Billy forman un tenso triángulo que preludia el inminente enfrentamiento. Sam le pregunta qué le trae por ahí y Billy, sin rodeos, comienza diciendo: “*Más vale que diga la verdad.*”, verdad que Nicole escucha desde su cuarto. “*Es por ese pleito en el que os habéis metido todos. Me gustaría que lo dejarais.*”



Sam finge no entenderle diciéndole que no cree que sea asunto suyo y luego, ante tajante replica de Billy –“*Bueno, sí es asunto mío*”–, comenta tratando de desentenderse: “*Mucha gente está metida en pleitos. No somos diferentes.*”, ¿negación con la que afirma que sabe de su diferencia?, y, siguiendo a Billy al salón, agrega:

“...entiendo cómo te sientes. Bueno, lo deprimente que es esto. Pero es una realidad. No puedes borrarla porque no te guste.”



Ahora bien, ¿quién quiere negar la realidad?, ¿borrarla? ¿No era Sam quien reconociendo el peligro de su nueva situación le decía a Nicole, secuencias atrás, que no tratase de recordar nada?

Sigamos, de momento, con la conversación. Billy insiste en rechazar el juicio y Sam, parca e hipócritamente, resuelve: “Muy bien. Pues no te involucres.”, pero ¿cómo no involucrarse si tal y como le dice Billy a continuación –y esto Sam de sobra lo sabe– el abogado Stevens le va a obligar a declarar? Insistimos, ¿quien trata de borrar la realidad?



Mary, en otro ridículo intento de escurrir la situación, tercia preguntándole por qué iba a hacerlo y Billy, finalmente, se ve obligado a recordarles que iba detrás del autobús, que vio cómo ocurrió, y que si ese “hijo de puta” le cita y le obliga a recordarlo todo otros abogados intentarán hacer lo mismo.



Entonces Sam, que le acababa de sugerir que no se involucrase, le dice aturdido: “Eso no ocurrirá. Por lo que me dijo, sólo necesita que digas lo que viste cuando ibas detrás del autobús.”, momento en el que vemos a Nicole avanzando por el pasillo, “Sé que es doloroso...”



### 3. 64. "Os ayudaré con Nicole"

Mientras Nicole, escondida junto a la puerta del salón, les escucha, Billy, severo y encrespado, eleva la voz lamentándose de la deplorable situación en la que se encuentra el pueblo, abogados demandándose entre ellos porque algunos han contratado a más de uno, gente acusando a otra, haciendo tratos por separado y negociando porcentajes, etcétera, hasta que, en un plano general en el que vemos a los tres al fondo y a Nicole en primer término y a la derecha, infiere: *"Si vosotros dos os retiráis los demás entrarán en razón porque sois unos padres sensatos, la gente os respeta."*



Pero Sam, que bajo ningún concepto está dispuesto a renunciar a la indemnización, dice que no puede dejar el caso y aduce: *"Necesitamos el dinero. Con el seguro ni siquiera nos da para el hospital de Nicole."*, palabras, éstas, que resuenan justamente sobre un primer plano Nicole, sobre su rostro afligido y pensativo –y recordemos que dicho dinero tapa –¿o compensa?– precisamente su pérdida en tanto en cuanto objeto de deseo.



Al primer plano de Nicole le sigue un primer plano de Billy con el que guarda un notable parecido: él, también afligido y pensativo, brinda a Sam y a Mary toda su ayuda: *"Os ayudaré con Nicole si es de lo que estáis hablando. Incluso os daré lo que recibí por mis hijos."*, les dice, y contemplando su reacción con una mezcla de rabia e

indignación encontradas, añade: “Es lo que solíamos hacer, ¿recordáis? Ayudarnos unos a otros porque esto era una comunidad.”



Sam, tras escuchar estas palabras, exclama: “Lo siento.”, nada más, sólo un frío y hueco “lo siento.” Y Billy, negando con la cabeza, le mira manifestando su decepción, su desprecio, su asco. Después, se levanta para irse pero antes pregunta por Nicole.



Les vemos entonces a los tres, de pie. Mary comenta que Nicole está descansando y se separa un poco de modo que sus posiciones conforman de nuevo un tenso triángulo: mientras que Mary, al fondo y empujada, queda, digámoslo así, excluida, Billy y Sam se enfrentan, cara a cara.



Pero antes de penetrar en lo que aquí acaba de suceder atendamos a un último encuentro: Billy sale del salón y en el pasillo ve a Nicole en su silla de ruedas y con lágrimas en los ojos. Ambos se miran profunda y penetrantemente: su sufrimiento es evidente pero también lo es el mutuo y sincero afecto que se profesan, así como el rechazo y el rencor que ambos sienten hacia Sam y Mary.



### 3. 65. Una posición ética

Pues bien, volvamos al último enfrentamiento entre Billy y Sam: ellos, en primer término, cara a cara, Mary, al fondo, relegada –como a lo largo de todo el film– a un segundo plano, y, en el centro, la pregunta por Nicole.

A saber: un lugar, el lugar del padre, es lo que aquí está en juego –un lugar en el que Nicole, no cabe duda, está densamente comprometida, como evidencia el hecho de que la conversación gire en torno a ella, su constante presencia y su escucha.



Veamos: Billy se entrega a la tarea de sustentar una posición ética de la que depende la posibilidad misma de la comunidad. Es decir, una posición que conlleva un discurso capaz de hacer frente a la sucia espiral de juicios y acusaciones en los que ésta se encuentra sumida apelando al sencillo postulado de ayudarse los unos a otros: y él, a la cabeza, comprometiéndose a dar todo el dinero que recibió por la muerte de sus hijos.

Billy da su palabra, se compromete con la verdad que ésta nombra, y así configura la posibilidad misma de la comunidad. Porque la dimensión ética no es otra que la de la verdad, verdad que, tal y como lo desarrolla Jesús González Requena en *Del soberano Bien*, no es lo real, “sino la palabra real que lo afronta y, al mismo tiempo, lo configura.” Y en esa misma medida, continúa este autor, “el soberano bien es, igualmente, la dignidad: dignidad del que afronta la verdad.”<sup>381</sup>

Tal es el lugar que ocupa Billy en el universo del film: un lugar revestido por la *dignidad* de quien afronta y sustenta, porque sabe de su necesidad, una palabra verdadera: palabra que necesariamente había de resonar sobre ella: sobre Nicole, conmoviendo y movilizando su deseo.



<sup>381</sup> González Requena, J.: *Del soberano Bien* (2003), op. cit., p. 46.

Nicole lo sabe: sabe que Sam, su padre, nada quiere saber de la verdad –de su verdad–, que en él sólo hay mascarada y fingimiento, que su palabra acoge todo tipo de engaño e impostura –que no hay, en él, ética posible.

¿Ocupará por ello Billy el lugar del tercero con respecto a Nicole? ¿El lugar del destinador que dona una palabra simbólica –y, con ella, una tarea– capaz de sostenerla y de dar un sentido a su estar frente a lo real –de la muerte, del accidente? ¿O acaso estas palabras recibidas habrán de resonar sobre otro lugar: sobre el abismo del incesto?

### 3. 66. Una misma dirección

Sam sale corriendo detrás de Billy y, ya en la calle, le lanza el siguiente comentario: “*Seguimos con nuestras vidas, Billy. Quizá sería hora de que hicieses lo mismo.*” Así, con tan cruento comentario, concluye su desencuentro.



Billy, quien envuelto en la más terrible de las pérdidas lucha no sólo por su vida sino por la comunidad entera que tras el accidente parece zozobrar a la deriva, se va por la izquierda del encuadre, y allí, en primer término, queda la rampa –rampa que, ya lo anotamos, nombra metonímicamente a Nicole, su invalidez–, intensamente iluminada, mientras que al fondo Sam y Mary se diluyen en la densa negrura de la noche.

La enorme distancia que separa a Nicole de sus padres queda escrita plásticamente en este plano:



Un plano que asimismo dibuja, una vez más, el vínculo que une a Billy y a Nicole: porque la rampa marca una misma dirección para el camino de Billy y para el deseo de Nicole.

### 3. 67. Es imposible seguir fingiendo

Sam llama a la puerta de la habitación de Nicole y, tras un apagado y triste “Sí” de ella, él entra. Desde el marco de la puerta le pregunta si está durmiendo y avanza lentamente hacia la cama donde Nicole, tumbada boca arriba y con el radiocasete junto a ella, escucha la canción “Courage” del grupo The Tragically Hip que permanecerá como fondo sonoro durante toda la secuencia.



Se trata del mismo tema musical que escuchamos la primera vez que vimos a Nicole con los niños en el autobús, aunque en aquella ocasión era ella quien lo interpretaba. Un tema que, recordémoslo, nos habló sobre el estremecido rostro de Nicole de un sentimiento entre lo desconocido y lo familiar que si bien pudimos sentir en su encuentro incestuoso ahora que éste se ha tornado imposible volverá a cobrar forma.

Sam, exhalando un profundo suspiro, se sienta al borde de la cama y le dice que el Sr. Stevens quiere que vaya mañana a declarar así que él podría llevarla. Nicole, sabiéndose mirada por su padre, responde tensa e incómoda un distante “Bien.”



La cámara se va aproximando paulatinamente hacia ella hasta detenerse en un plano marcadamente picado mientras escuchamos a Sam balbucear: “Pareces, no sé, distante supongo. Es difícil hablar contigo.”



Pero, ¿ha intentado él hablar con ella? ¿No fueron sus palabras: “no intentes recordar”? Sea como fuere, ahora que Sam le pregunta ella va comenzar a hablar y va a

hacerlo precisamente de aquello que él inútilmente intenta borrar. Nicole se gira hacia él con poderosa lentitud, le mira pesadosa, y, con voz tenue, murmura: “*Antes no necesitábamos hablar mucho, ¿verdad papá?*”



Es decir, que antes, cuando se tocaban, cuando gozaban más allá de las fronteras que la Ley fundamental –la ley de la prohibición del incesto– establece, no necesitaban hablar, no había nada que decir. Sam, instalado –y quizá ahora más que nunca– en la impostura, pregunta presuroso: “*¿Qué quieres decir?*” Y Nicole, con desconocida ternura, se explica: “*Quiero decir que ahora estoy en una silla de ruedas y es difícil fingir que soy una guapa estrella del rock.*”



El tiempo en el que aquellas dos escenas –la escena incestuosa y la escena ilusoria en la que Nicole era una guapa estrella de rock– cohabitaban se acabó, y con él, el silencio<sup>382</sup>: porque ya nada puede ser fingido, nada será silenciado.

Ahora que Nicole está en una silla de ruedas, ahora que su relación se ha tornado imposible, Sam no puede seguir fingiendo que Nicole es una estrella. Y, por cierto, ¿no era eso, fingir frente a su hija, lo que hacía Mitchell? Porque más allá de la ineludible distancia que les separa tanto la palabra de Sam, el amante, como la de Mitchell, el actor, se descubren insistentemente falsas, mentirosas, pura mascarada.

### 3. 68. La promesa de Sam

Sam la mira perplejo y asustado, le cuesta respirar. Nicole continúa hablando: “*¿Recuerdas papá?*” –dice, y su mirada, al recordar, se pierde dulce y ensoñadora: “*El bonito escenario que ibas a construirme. Ibas a iluminarlo sólo con velas.*”

<sup>382</sup> Queda ya lejos el instante mismo del goce: allí donde no había nada que decir, pero en el que, como rezaba la canción que cantaba Nicole –y que de nuevo ahora escuchamos–, no importaba: “*Coraje, mi palabra no viene, no importa.*”



Tal es la promesa recibida tiempo atrás: una promesa perversa que, como si de un cuento que su padre le narraba se tratase, habla de un tiempo en el que todavía pensaban que podían tener un futuro juntos, los dos –como lo pensaba Mitchell cuando Zoe todavía era una niña: *“Fue una época maravillosa. Aún teníamos un futuro juntos, los tres.”*

Un futuro, decimos, en el que ellos estarían juntos, en el que Sam le construiría un bonito escenario. ¿Y cómo iba a ser ese escenario? Pues como no podía ser de otra manera: como su altar incestuoso, es decir, iluminado sólo con velas.

Un bonito escenario iluminado con velas en el que Nicole cantaría como una guapa estrella de rock para él, para su padre, que la miraría deseante y arrobado. Porque cuando Sam le hizo esta promesa, Nicole, como al principio del film, refulgía como su objeto absoluto de deseo.

Recordémosles: allí, en aquel escenario, donde ambos se deseaban, donde eran el uno para el otro.



Pero Nicole ya no refulge y Sam ya no la desea –ya ni tan siquiera puede fingir que la desea– de manera que la promesa vinculada a la escena incestuosa y que, de algún modo, la velaba, se descubre radicalmente imposible, falsa.

### 3. 69. Una terrible visión

*“Dame, te lo ruego, dame... ¿Qué? Otra máscara, una segunda máscara.”*

Friedrich Nietzsche

Y ahora que la fantasía se ha disuelto dejando tras de sí una enorme hendidura, Nicole, tendida en la cama –¿como una princesa?–, pide una palabra, un gesto, que calme su tormento.



Algo que, de sobra lo sabemos, Sam no puede darle. ¿Cómo podría después de haberla tocado?, ¿después de prometer que la desearía por siempre? Es decir, ¿cómo decirle algo si ahora que Nicole es una víctima, ahora que no siente de cintura para abajo –ahora que, por lo tanto, no siente su sexo–, él ya no la desea?

Sam se gira hacia el suelo, pero, tras unos segundos, vuelve a mirarla: sus ojos entonces se desorbitan como si acabara de tener una terrible e insoportable visión, siente el vértigo, el horror, se ve confrontado al más sombrío de los abismos: a su propia hija. Y, de nuevo, se vuelve a girar.



Ya sólo le queda huir. Pero no sin antes asegurarse de que Nicole irá a declarar: *“Bien. Te llevaré sobre las nueve y media. ¿Te parece bien?”*

Sam, tras el incesto, cava una profunda zanja.



El vacío y la ausencia se expanden. Nicole mira a Sam, profiere un decepcionado y desolador: *“Estupendo.”*, y, finalmente, cuando el tema musical “Courage” pasa a primer plano sonoro, mira implorante al techo.



¿Tendrá Nicole coraje para hacer frente a su situación?, ¿para alumbrar un nuevo comienzo?

### 3. 70. Anticipaciones

Sam lleva a Nicole al centro comunitario mientras escuchamos: “*So theres no simple explanation for anything important any of us do, and, yea, the human tragedy consists in the necessity of living with the consequences, under pressure, under pressure. Courage, my word, it didnt come, it doesnt matter. Courage, it couldnt come at a worse time.*” (Así es que no hay una explicación sencilla para aquello importante que cualquiera de nosotros hace, y, sí, la tragedia humana consiste en la necesidad de vivir con las consecuencias, bajo presión, bajo presión. Coraje, mi palabra, no llegó, no importa. Coraje, no hubiera podido llegar en peor momento.)



Resultaría sencillo, en principio, pautar una lectura paralela entre el fragmento que ahora escuchamos y el film pues, ¿no nos habla todo *The sweet hereafter* precisamente de la tragedia humana que, según reza la canción, “consiste en la necesidad de vivir con las consecuencias” –del incesto, del accidente, de tener una hija heroinómana?

Pero si bien la primera vez que un fragmento de “Courage” participó en el film lo hizo anticipando el trayecto de Nicole, un trayecto lleno de oscuros goces ante el que habría de tener coraje, ahora sucede exactamente lo mismo. Reparemos en las dos últimas frases de la estrofa porque si la primera de ellas, “*Coraje, mi palabra, no llegó, no importa.*”, pudimos referirla al instante mismo del goce, instante al que asimismo acaba de aludir Nicole: “*Antes no necesitábamos hablar mucho, ¿verdad papá?*”, y que vimos paradigmáticamente reflejado en sus rostros momentos antes de entrar a la caseta:



¿A qué se referirá su segunda y última frase: “*Coraje, no hubiera podido llegar en peor momento*”? Pues pronto, concretamente al final de la secuencia que acaba de comenzar, lo sabremos.

La mirada de Sam, grave y atenazada, manifiesta el miedo que late ante la posibilidad de que Nicole hable, de que rellene el vacío que la invade, de que tenga el suficiente coraje para pronunciar una palabra que la alivie, que la calme.



El coche sigue avanzando y vemos a Nicole en la parte trasera. Ella le mira fijamente a la nuca y a medida que la escala del plano va reduciéndose la confusión y el caos inundan la imagen a través del reflejo de las ramas enmarañadas de los árboles que se entremezclan y confunden con sus rostros.



La soleada y veraniega mañana que se respira fuera del coche contrasta con las oscuras y turbadoras imágenes que pautan el trayecto al centro comunitario: imágenes que comienzan a adentrarnos en lo que allí habrá de ocurrir.

### 3. 71. El latido del incesto

Cuando llegan, Sam saca a Nicole en brazos del coche pero no sin arduos esfuerzos ya que ella deja su cuerpo completamente inerte dificultando el recorrido hasta la silla de ruedas que espera en la puerta del centro: ante la ausencia de toda palabra el cuerpo que mediaba entre ellos, aquel cuerpo de goce, ahora está muerto – para el deseo de Sam.



Por eso, Nicole ya no puede pasar el brazo alrededor del cuello de su padre –ya no puede abrazarle– como la vimos hacer al principio del film...



... o la noche del incesto. Recordemos, por un segundo, cómo Nicole avanzaba tras su padre mientras arrojaba su cuerpo deseado y deseante con una manta roja, una manta sobre la que ambos, momentos después, se besaban.



Pues bien, es precisamente aquella manta la que ahora cubre la silla de ruedas sobre la que Sam deposita el cuerpo de su hija.



Pero ¿por qué la misma manta? ¿Por qué esta insistencia en la desgarradora experiencia incestuosa a través de los objetos que la inscribían?

Entran en el centro comunitario y Sam empuja la silla de Nicole hasta la mesa donde tendrá lugar la declaración. Ambos atraviesan una amplia sala iluminada con hileras de pequeñas luces de fiesta y largas mesas rodeadas de sillas mientras la cámara les sigue en un travelling descriptivo en plano general.



Al fondo de la sala hay un escenario sobre el cual observamos, aunque no sin dificultad dada la amplitud de la escala del plano, un micrófono y una guitarra. Es

preciso llamar la atención sobre lo inverosímil que resulta que en un centro comunitario donde están teniendo lugar declaraciones en torno a un terrible suceso todo esté dispuesto –por sus luces y el amplio espacio expedito de objetos– como si allí aguardarse una gran fiesta de baile en la que un concierto fuera a tener lugar. Pero un concierto, desde luego, singular porque el único instrumento que hay sobre el escenario es una guitarra. Un concierto, en última instancia, cuya inverosimilitud nos obliga a plantear la siguiente cuestión. ¿No sería Nicole la que debería estar cantando sobre ese escenario tal y como su padre otrora la había prometido? Y esa guitarra ¿acaso no es la guitarra que venimos siguiendo a lo largo de todo el film y que formula una y otra vez el incesto?

La guitarra y la manta roja que protagonizaron la puesta en escena de su encuentro son, pues, insistentes formulaciones del incesto que si bien pueden escapar a la percepción consciente del espectador no lo harán a su inconsciente, que se verá inevitablemente interpelado por ellas. Y bien podemos pensar que estas formulaciones introducen una interrogación acerca de lo que aquí está en juego, es decir, acerca de la posibilidad de elaborar lo que aquella noche –¿o sería más preciso decir aquellas noches?–, en aquella caseta, sobre aquella manta roja y junto aquella guitarra ocurrió.

### 3. 72. Repeticiones y diferencias

De pronto, otra sala se interpone a nuestra visión y dejamos de ver a Sam y a Nicole.



En ella vemos fotografías en la pared, vitrinas con trofeos abandonados y relojes arrumbados, objetos, todos ellos, que remiten a otro tiempo: un tiempo que habla de alegres días de triunfo, ya pasados; un tiempo que tardará en volver al pequeño pueblo de Sam Dent y que ahora comparece en esa oscura sala enrareciendo el ambiente.

A continuación vemos un futbolín en primer término y tras él un billar: elementos de lo lúdico, del juego. Pero éstos, al igual que los trofeos y las fotografías de la sala contigua, nombran la ausencia, la quiebra, la imposibilidad misma, que late a lo

largo de todo el relato: los niños han muerto, y su pérdida es figurativizada una y otra vez aun sin que seamos conscientes de ellos.



Pero todavía hay un elemento, de suma importancia, al que todavía no hemos atendido. Mientras Sam empuja la silla de Nicole de una sala a otra hasta la mesa donde los abogados y la taquígrafa les esperan, oímos a través de la voz interior de Nicole el fragmento de *El flautista de Hamelin* que escuchamos instantes antes del incesto.

Y así, aquel encuentro al que nos hemos visto obligados a volver por los elementos que constituyeron su puesta en escena retorna asimismo en el plano sonoro con toda literalidad:

*Luego, cuando a la falda de la montaña llegaron,  
un asombroso portal hallaron.*

*Como si una caverna se hubiese abierto de repente.*

*Y el flautista entró, y los niños le siguieron.*

*Cuando todos los niños hubieron entrado,  
el portón de la montaña quedo cerrado.*

*¿He dicho todos?*

*No, uno estaba tullido*

*y no pudo bailar todo el recorrido.*

Como hemos señalado en varias ocasiones, a la puerta de la caseta, Nicole se detuvo y en su rostro se dibujó cierta amenaza: amenaza a hablar, a nombrar lo que ahí iba a ocurrir. Sam así lo acusó, pero en ese momento preciso nada pudo ser dicho, por lo que él continuó avanzando hacia el interior y ella le siguió: y lo único que allí escuchamos fue la lejana cadencia de un cuento –tan mágico, tal cruel.



El espectador es convocado de nuevo a escuchar, a sentir, el mismo fragmento del cuento, pero anotemos que su repetición en el plano sonoro acentúa la enorme

diferencia que el plano visual manifiesta. Porque algo se ha movido ¿Qué? Precisamente aquello que sostenía su relación. Ya lo hemos dicho: un cuerpo inerte. Un cuerpo que, a diferencia de la noche del incesto, ha dejado de seguirle, y no porque no pueda, sino porque ya no es deseado.

Sentido el latido del incesto –su quemazón. ¿Qué queda? La necesidad de aplacarlo. ¿Cómo? Pues veámoslo.

### 3. 73. Primeras preguntas, primeras respuestas

Tras una indefinida elipsis el interrogatorio continúa. La cámara, como imantada por la cadencia de preguntas y respuestas, gira describiendo un semicírculo alrededor de la mesa. En primer lugar vemos al abogado del bando contrario y, tras él, en una mesa separada junto a la ventana, tenso y desenfocado, está Sam.

El abogado va preguntando a Nicole a qué hora dejó la casa de sus padres y si esperó con alguien el autobús mientras la cámara continúa rotando y vemos a la inquietante taquígrafa que toma notas de la declaración con una mascarilla de oxígeno que prefigura la asfixia que ahí va a tener lugar. Por último, aparecen Mitchell, severo y con los brazos cruzados, y, a su derecha, Nicole, que va respondiendo a cada una de las preguntas del abogado: según le dice, aquella mañana salió sobre las ocho y media y esperó el autobús sola porque su hermana Jenny se encontraba enferma y se quedó en casa.



Observemos este último plano, porque entre Nicole y Mitchell podemos apreciar el escenario y en él, con mayor claridad que antes, la guitarra. Un plano, pues, que recuerda a aquel otro en el que Sam y Mitchell hablaban con Nicole del juicio, ya que allí, como ahora, al fondo y desenfocada, estaba la guitarra.



Guitarra que, como dijimos, hablaba de la música de sus discursos: de su engaño e impostura. Y será también algo del orden de la mentira, pero de una radicalmente diferente a la que articula el decir de estos padres, lo que habrá de desplegarse en breves momentos.

El abogado le pregunta: *¿Notó algo extraño en el trayecto o en la Sra. Driscoll o en el autobús aquella mañana?* La cámara se aproxima pausadamente hacia Nicole, que, ladeando la cara y frunciendo el ceño, le dice: *“¿Cómo qué? Es que no recuerdo mucho.”*



Comenzamos entonces a escuchar un extraño cantar de pájaros a medida que nos distanciamos de Nicole y de Mitchell recorriendo el mismo camino por la sala pero en sentido contrario al anteriormente trazado. El abogado pregunta sucesivamente si llegó el autobús a la hora, *“Sí”*, dice Nicole, y dónde se sentó esa mañana, *“Donde siempre – contesta ella–, en el primer asiento del lado derecho.”*



Veamos: Nicole, la mañana del accidente, estaba sola –pues su hermana se quedó en casa–, el autobús llegó puntual y se sentó delante y a la derecha, ¿y no fue así, es decir, sola, a la hora prevista y en el asiento delantero derecho, cómo se condujo con su padre a la caseta?

### 3. 74. Nicole comienza a recordar

El abogado insiste en preguntar si no vio nada extraño en el trayecto a la escuela esa mañana y el cantar de los pájaros, cantar que introduce cierto extrañamiento del que también participan lo lúdico de la puesta en escena y la mascarilla de la taquígrafa, se desvanece.

Entonces, bajo el halo, como decimos, de cierta extrañeza, Nicole observa: *“Hasta el accidente, no.”*, pero de pronto rectifica: *“¡Sí! Arriba un perro marrón cruzó*

la carretera.”, y en un plano general que nos muestra la atenta reacción de ambos abogados continúa, “Dolores fue más despacio para no atropellarlo y él se metió corriendo en el bosque.”<sup>383</sup> Entonces Dolores siguió y tomo como siempre la carretera de Marlowe. Eso lo recuerdo.”



A partir de este momento toda la secuencia va a estar presidida por la mirada de Nicole: una mirada, lo vemos en el plano medio que sigue, sumamente significativa que se dirige seria y decidida a su padre y que comienza a despertar la desconfianza de Mitchell; una mirada que, no cabe duda, encierra un mórbido secreto que sólo Nicole y Sam saben; una mirada, en suma, que otorga todo el sentido a sus palabras: “Empiezo a recordar bastante bien.”, dice inesperadamente.



Nicole ha empezado a recordar: Mitchell, asombrado, mira a Sam severamente interrogativo pues está claro que éste sabe qué o porqué ahora, de pronto, ella recuerda; Sam, en contraplano y desde el fondo, devuelve a su hija una mirada sostenida, directa, pero llena de estupor; el abogado, por su parte, con creciente interés, dibujando incluso una tímida sonrisa, pregunta qué tiempo hacía, a lo que Nicole contesta en seguida que estaba nevando.

<sup>383</sup> El recuerdo de Nicole resuena directamente sobre la novela que el film adapta, *Como en otro mundo*, de Russel Banks, ya que en ella, según dice Dolores, fue la ilusión óptica de un perro lo que la hizo girar el volante la mañana del accidente. Extraña visión, aquélla, que reproduce otro momento vivido con anterioridad en el que ella estaba ensimismada pensando que se sentía especialmente apartada de sus hijos y un perro cruzó la carretera dándole un susto terrible. Así que, según Dolores, la vivencia de una extraña repetición ligada a un sentirse apartada de sus hijos fue lo que causó el accidente. Fatal repetición que ahora, en el film, comienza a despertar el recuerdo de Nicole.



Vemos entonces de nuevo a Nicole y a Mitchell mirando a Sam con extrema fijeza: Nicole es atravesada por un aluvión de impenetrables pensamientos que agitan su respiración mientras que Mitchell, alterado, se opone a la pregunta a menos que se presente un informe del Instituto de Meteorología para esa zona, pues si se demostrase que la nieve causó el accidente él perdería el juicio.



El abogado, visiblemente animado, dice: *“Bien, ahora que su memoria parece despejarse.”*, y sobre un primer plano de Nicole en ligero escorzo sumida en el acto que está dispuesta a llevar a cabo, continúa: *“¿puede decirnos que más observo?”*



Nicole y Sam se miran con un miedo abrasador: ella, miedo de nombrarlo, él, miedo de que lo nombre. ¿Qué? Lo innombrable: su experiencia.



Y allí, atravesando sus miradas, el cuento:  
*Me aburre desde que mis amigos se fueron,  
no puedo olvidar que he quedado privado,  
de todas las cosas bellas que ellos han visto  
y que el flautista también me había prometido.*

Se trata del fragmento de *El flautista de Hamelin* que compareció mientras la cámara realizaba un travelling ascendente por fardos de paja hasta llegar al momento justo en el que padre e hija se besaban: beso que cifraba su exclusión de la infancia y, con ella, de “*todas las cosas bellas que ellos –es decir, el resto de los niños– han visto y que el flautista también la había prometido.*”

### 3. 75. Nombrar lo innombrable

Nicole, atenzada por el saber de su exclusión y de aquella falsa promesa, dice de improviso: “*Estaba asustada.*” El abogado le pregunta por qué estaba asustada si están hablando de antes del accidente y, sobre el expectante rostro de Sam, insiste: “*¿Entiende lo que le pregunto?*”, a lo que ella, en primer plano, sin apartar la mirada de su padre, murmura al tiempo que su miedo va mudando en honda tristeza: “*Sí, lo entiendo.*”



Y entonces, trascurridos unos largos segundos, Nicole comienza a decir: “*Dolores iba demasiado rápido.*” Sam, ahora en primer plano, empalidece, su boca temblorosa se entreabre, sus ojos se humedecen, le cuesta respirar.

El abogado inquiere: “*¿La Sra. Driscoll iba demasiado rápido? ¿Qué le llevó a pensar eso?*” Y Nicole, sobre el rostro de Mitchell que, también en primer plano, la mira ceñudo y desconcertado, dice: “*El velocímetro. Íbamos cuesta abajo.*”



“*¿Podía ver el velocímetro?*”, repite el abogado. “*Lo miré –afirma Nicole dirigiéndose hacia su padre como viene haciendo desde que ha comenzado a recordar, y continúa– Ahora lo recuerdo claramente. Parecíamos ir demasiado rápido colina abajo y estaba asustada.*”



Allí, confrontada a su padre, en el límite de lo innombrable –tocándolo, padeciéndolo– lo ha dicho, se lo ha dicho: todo –¿cómo las noches que pasó junto a él?– ocurrió demasiado rápido y ella estaba asustada.

### 3. 76. ¿Todo está perdido?

El abogado le pregunta a qué velocidad iba la Sra. Driscoll y Nicole, más tranquila y decidida –pues lo ha dicho, ha nombrado el incesto, y ya comienza a sentir su alivio–, responde: “A 72 millas por hora.”

Vemos, entonces, cómo Sam la mira petrificado...



... y cómo Mitchell se hunde: sus ojos caen abatidos, luego, mira hacia arriba. El juicio en el que él había puesto tanta pasión, el juicio que le permitía encauzar su ira, está perdido, como su hija, ¿cómo todo?, ¿no era ya es demasiado tarde?



Y, por cierto, que se trata exactamente el mismo movimiento, cerrar los ojos y mirar al cielo, que le vimos hacer cuando, enfrentado a Billy, le llamó su hija Zoe por teléfono.



Es decir, cuando Mitchell confesó que para él su hija estaba muerta –“*Porque todos hemos perdido a nuestros hijos. Están muertos para nosotros.*” Aquellas palabras con las que Mitchell nombraba, como lo acaba de hacer ahora Nicole, algo de lo innombrable, de su experiencia, inscribían la desaparición de todo sentido, o, como ya contemplamos en aquella ocasión, su emergencia.

Insistamos: tanto entonces Mitchell como ahora Nicole nombran su experiencia y al hacerlo, si bien pareciera que amenaza la desaparición de todo sentido, logran, por el contrario, articularlo. ¿Por qué? Porque ambos discursos –a través de la quiebra, o del hiato, que introducen– nombran la verdad: la verdad de su sentir acerca de la muerte y del incesto.

Y es ahí precisamente, en la desgarradura de sus discursos, donde cristaliza la falla paterna que anega el universo del film.

### 3. 77. Del incesto al accidente

El abogado insiste en preguntar a Nicole si está segura de que la Sra. Driscoll conducía a 72 millas por hora mientras que al fondo vemos a Sam, congelado, con la boca entreabierta, aullando silenciosa e incontinentemente.



“¿Le dijo algo a la Sra. Driscoll?”, escuchamos al abogado, y Nicole, sin dejar de contemplar a su padre, sintiendo los efectos de sus palabras en él, sus lágrimas, su asfixia, explica: “*No, porque estaba asustada y no había tiempo.*”, y es que en el instante infinito del goce el tiempo se detiene, queda anulado.



Pues bien, ella estaba asustada y no tuvo tiempo de reaccionar hasta que el accidente marcó trágicamente el final, su imposibilidad: marca que le lleva a Nicole a resignificar el incesto a través del accidente, o el sexo a través de la muerte. “¿*No había*

tiempo?”, reitera el abogado, y ella, temblorosa, le explica: “No. El autobús se salió de la carretera y se estrelló.”



Y así, recordando y contando el accidente y, con él, su brutal inscripción, recuerda y cuenta el incesto. “¿Eso lo recuerda?”, pregunta el abogado, y ella termina confirmando: “Sí. Ahora sí. Ahora que lo estoy contando.”



Lo que aquí tiene lugar es un desplazamiento: del incesto al accidente, de la experiencia de un cuerpo tocado por un padre a la experiencia de un cuerpo tocado por la muerte.

### 3. 78. Efectos de la verdad

Nombrada la verdad, una verdad demasiado dolorosa, demasiado extranjera, aun sin ni tan siquiera saberla, pues tal es el caso de Mitchell y del abogado contrario, accedemos a sus efectos: desgarró y silencio. Un tenso silencio suavemente atemperado por el arrullador sonido de una flauta y el cantar de los pájaros: la flauta y los pájaros que tantas veces han comparecido y que inscriben un ambiguo sentimiento que se mueve entre la calma y el desasosiego.

Sam la mira, una fulgurante lágrima, que no termina de desprenderse, asoma. Luego, completamente desbordado, aparta la mirada.

¿Qué hacer? ¿Qué velar ahora que ya todo ha sido desvelado?



Inmediatamente después vemos cómo el abogado la mira contrariado, sintiendo el turbador embarazo de haber penetrado en un oscuro secreto, y, tras unos instantes, aparta la mirada y pregunta: “¿Tiene alguna pregunta Sr. Stevens?”



Pero Mitchell no puede oírle, ha quedado paralizado, bloqueado.



Tres hombres, probablemente tres padres, acusan, siente, el desgarrador vacío que late ante el radical desvelamiento de la (su) falla paterna.

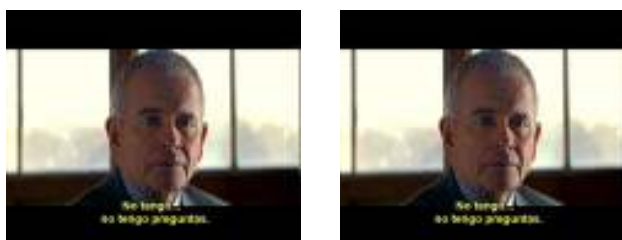
### 3. 79. Y sus labios se helaron

Desvelamiento que imbuje a Nicole en una especie de tumultuoso sentimiento entre el amor y el odio: a medida que va viendo el desmoronamiento de su padre sus ojos centellean, sus labios se hinchan, se enrojecen, se aproxima el llanto y, entonces, fluye el siguiente pensamiento: “Por qué mentí, sólo él lo sabía, pero de mi mentira esto se convirtió en verdad. Los labios de los que su melodía fluía, quedaron helados como la luna de invierno.”



La ardiente mirada de Nicole nos devuelve el lugar donde su mentira se convierte en verdad: en Sam, en su cuerpo, en sus enormes labios. Y es que ninguna melodía volverá a fluir de esos labios que la besaron y la llenaron de falsas y fingidas promesas pues, con su verdad, se han helado.

El abogado vuelve a interpelar a Mitchell: “*Sr. Stevens.*”, y éste, absorto, musita con voz sorda e inaudible: “*No tengo preguntas. No tengo... no tengo preguntas.*”, repite como si sus palabras reverberasen en el vacío en el que se encuentra sumido.



Nicole retrocede con la silla y se dirige firme hacia su padre. Mitchell, a su paso, murmura entre dientes que sería una estupenda jugadora de póquer, y ella, muy digna, se lo agradece y continúa aproximándose a su padre hasta detenerse frente a él: “*Vámonos, papá*”, le dice, a lo que Sam, tras unos segundos y luchando con el estatismo que invade su cuerpo, asiente con la cabeza.



### 3. 80. Nicole mintió, pero eso ya no importa

Ya en la calle, escuchamos a Sam vacilante sobre un primer plano de Nicole en el asiento trasero del coche mirándole fijamente: “*Lo siento, no entiendo lo que ha hecho, estaba mintiendo.*” Pero tras el acto que Nicole acaba de acometer es –como ella misma le dijo en su dormitorio– difícil seguir fingiendo pues tan evidente resulta que ella estaba mintiendo como que él sabía de su sentido.



Por eso, desde un plano subjetivo de Nicole, vemos cómo Mitchell, rabioso y exaltado, le dice a Sam: “*No importa que estuviese mintiendo o no. Se acabó la demanda. Se acabaron todas las demandas. Olvídelo, que todos lo olviden, se acabó.*” Y, por cierto, ¿no es esto precisamente lo que Billy, el hombre que, recordémoslo, se enfrentó inútilmente tanto al abogado como a Sam, perseguía? Es decir, ¿no late con

intensidad el deseo de Billy a lo largo de toda la declaración de Nicole? Pronto volveremos sobre Billy pero, de momento, atendamos a lo que Mitchell finalmente le aconseja a Sam: *“Ahora, lo que debe preocuparle es por qué mintió. Que un hijo le haga eso a su padre no es normal.”*



¿Qué es lo que puede llevar a un hijo a hacerle eso a su padre? ¿Y qué sabe Mitchell de eso? ¿Acaso no se habrá hecho una y mil veces esa pregunta? Sí, empero, dando vueltas alrededor de un círculo –atrapado y sin poder atisbar una salida–, por eso, en aquel momento aterrador en el que proclamaba la muerte de todos los hijos, desplazó toda la responsabilidad a “algo terrible”: *“Algo terrible ha ocurrido que se ha llevado a nuestros hijos.”* Algo, tan terrible como desconocido, que adopta la forma de una tragedia.

Y es precisamente esa dimensión de lo trágicamente desconocido lo que se percibe ausente en el acto que Nicole acaba de sustentar. Algo terrible, sí, pero, desde luego, no desconocido ha empujado a Nicole a mentir, y éste será el lastre con el que Sam deberá cargar para el resto de sus días –frente a su familia, frente al pueblo entero: porque es evidente que él sabe de qué se trata.

### 3. 81. ¿Hablarle como a un padre?

Nicole, con la mirada clavada en su padre, ve cómo éste se aproxima, entra al coche y permanece ahí, “helado”, desmoronado, sin mover un músculo. De nuevo están juntos, solos, los dos, pero ahora Nicole parece tranquila, sosegada, incluso diríase que ha recobrado su antiguo fulgor. *“¿Nos dejará quedarnos con el ordenador?”*, pregunta inesperadamente Nicole.



¿Qué significa este comentario? Y, por cierto, ¿no es este el típico comentario que se le hace a un padre? Pues quizá ahí, precisamente, estribe la cuestión: en que

Nicole, al menos hasta ahora, no se dirigía a su padre “como a un padre”. ¿Podríamos pensar, así pues, que después de lo ocurrido algo en su relación se ha movido?

Recorreremos rápidamente el sentir de Nicole hacia su padre –de una Nicole, lo hemos visto, siempre trasapelada– y con ello, los diferentes lugares que éste ha ido ocupando: al principio, tras ensayar su canción, la vimos sonreírle radiante, pletórica y enamorada, como si de su novia se tratara; más tarde, la noche del incesto contemplamos entre aquel alubión de sentimientos que la atravesaban una ráfaga de miedo seguida de una seductora mirada que más bien parecía dirigirse a un amante; tras el accidente no pudo ocultar su rabia, ni luego su decepción frente al amante que un día fue –o frente al padre que nunca fue; durante el juicio no cesó de mirarle viendo cómo sus labios se helaban a medida que ella hablaba; hasta que, por fin, tras tanto amor y tanto odio, tras haber experimentado el goce y la aniquilación, Nicole se dirige a Sam como lo que es: como a un padre.



Pero la importancia de esta pregunta radica en que, si bien con ella Nicole se dirige a su padre “como a un padre”, lo hace introduciendo un sesgo perverso.

¿Y cómo podría ser de otra manera en un universo en el que el lugar del padre se proclama insistentemente vacío? Terminemos, pues, de formular la cuestión: cuando Nicole se dirige a su padre lo hace para subrayar que él, en tanto que padre, no tiene nada que hacer.

A ella, sólo el pueril gesto “infantil” de que Mitchell le quitara el ordenador podría castigarla: porque no hay castigo posible para el que sustenta la verdad. Y Sam, tras ver cómo Nicole aborta el juicio y, con él, la tan ansiada indemnización que iban a recibir, no tiene nada que hacer, ni nada que decir, carece de toda autoridad –ni amante, ni padre ¿cuál es, entonces, su lugar?

### 3. 82. Dos años después

En el aeropuerto, Allison se despide cariñosamente de Mitchell dándole recuerdos para Zoe y éste, compungido, la contempla mientras se aleja sin poder evitar desear que ella, a quien tan paternalmente arrojara en el avión, fuese su hija –la hija que nunca tuvo–, hasta que, frenando el llanto, se lleva las manos a la cara.



Ya fuera vemos a Mitchell caminando grávido y abatido, como acusando la pesada carga que siempre le acompaña, hacia un taxi cuando de pronto comenzamos a oír la voz off de Dolores: “Cuidado al subir. Muchas gracias.” Mitchell la reconoce de inmediato y entonces, a través de un plano subjetivo suyo, la vemos junto a un gran autobús recibiendo con algún alegre y entusiasta comentario a todos sus viajeros –como otrora hiciera son los niños.



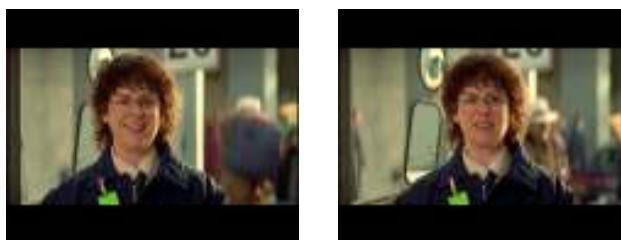
Un primer plano de Mitchell nos muestra su asombro al ver a Dolores, la mujer que él conoció dos años atrás en el pequeño pueblo de Sam Dent. Observamos que la sonrisa y el ímpetu de Dolores que, después de tanto dolor, parece haber reencontrado el gusto por la vida, contrasta con el desmoronado ánimo de Mitchell, que una vez más va en busca de su hija.



Quizás Dolores haya tenido que poner tierra de por medio entre ella y su pueblo, empero, ahí está, de nuevo junto a un autobús, feliz. Sus miradas se entrecruzan: la enérgica sonrisa de Dolores se diluye, su rostro se torna sombrío, emerge el yugo de

otro tiempo, pues ¿no quedo dicho en el juicio que ella era la culpable de la muerte de los niños de Sam Dent?

Ahora bien, ¿cuántos en el pueblo lo creerían así? ¿Siquiera alguno? Desde luego, Nicole, Sam y ella misma –a pesar de que bajo en impacto del shock dudase de todo– no. Tampoco Billy, que aquella mañana, como todas, seguía el autobús, ni el propio Mitchell que asistió a la declaración.



Probablemente todos en Sam Dent sepan que Nicole mentía.

### 3. 83. “Un pueblo de personas que viven el dulce porvenir”

Mitchell retira pudorosamente la mirada y Dolores, tras este soplo de pasadas amargura, esboza una sonrisa acompañada de un firme saludo.



Mientras tanto escuchamos la voz off de Nicole “*Cuando la ve, dos años más tarde, me pregunto si se percató de una cosa.*” Mitchell sube turbado al taxi y allí, al son de las palabras de Nicole, es arrasado por un profundo sufrimiento. “*Me pregunto si entiende que todos nosotros, Dolores, yo, los niños que sobrevivieron...*”



De pronto vemos a Billy de espaldas, solemne, observando cómo elevan el autobús siniestrado. “... y los que no sobrevivieron, vivimos ahora en un pueblo diferente. Un lugar con sus propias normas especiales, y sus propias leyes especiales. Un pueblo de personas que viven el dulce porvenir.”

Billy se gira hacia nosotros y, tras alzar su triste mirada a algún lugar del cielo, se pone la visera de trabajo y sale del encuadre.

Y allí queda el autobús amarillo, girando, sostenido en el aire.



¿Es entonces ese mundo del que habla Nicole –que inventa Nicole– “con sus propias normas especiales y sus propias leyes especiales” el dulce porvenir?

Antes de responder recordemos cómo estas tres palabras al comienzo del film inscribieron la convocatoria de un enigma y la promesa de un trayecto. Pero, ¿no pudimos entonces palpar que algo terrible nos aguardaba? Algo terrible vinculado a aquellas tres palabras –*The sweet hereafter*– y una familia que dormía apaciblemente y de la que fuimos excesivamente alejados hasta un lugar desde el que pudimos sentir el vértigo.

Un vértigo que si bien ha permanecido latente amenazándonos desde el principio del film nos alcanzó definitivamente en su justa mitad: cuando tuvo lugar el trágico accidente. ¿Y entonces qué ocurrió? Que volvió a comparecer aquella familia durmiente, y ¿qué hizo? Girar: la familia giró como ahora lo hace el autobús –giro que habrá de confundirse en unos segundos con el de una noria. Porque en este universo todo gira y gira sin cesar.



Pues bien, recorrido el trayecto que allí comenzaba –¿el de la aniquilación de toda una constelación de universos familiares?– el enigma que encierra el título del film es otra vez formulado a través de la voz en off de Nicole que se pregunta si cuando Mitchell –y con él nosotros, espectadores– ve de nuevo a Dolores se percatará de que todos ellos, “Dolores, ella, los niños que sobrevivieron y los que no sobrevivieron viven ahora en un pueblo diferente”: viven *el dulce porvenir*. –Y ¿no sería más justo decir todo lo contrario? Es decir, ¿es el título del film una gran paradoja?

Penetremos, poco a poco, en sus posibles sentidos. En principio, pareciera que entre “ese pueblo de personas que viven el dulce porvenir” no está el abogado Mitchell: él queda desplazado, excluido. Y ¿no adelantemos ya en los títulos de crédito que una insalvable distancia le separaba del resto de los personajes? Una distancia de la que asimismo nos habló Abbott en aquel incomprensible discurso que luego Dolores tradujo y que ponía de manifiesto que él no era uno de ellos.

Pensemos, así mismo, que si bien comenzamos a escuchar la voz en off de Nicole dos años después del accidente sobre la imagen de Mitchell volvemos inmediatamente al pasado: y es allí donde la enunciación enhebra las palabras de Nicole “*Un pueblo de personas que viven el dulce porvenir*” con la imagen de Billy que asiste al momento en que retiran el autobús.



Palabras e imágenes, pues, que hablan de un *dulce porvenir* que comenzó después del accidente –¿o quizá sería más apropiado decir después de la declaración de Nicole cuando, resuelto el juicio, retiraron el autobús?–, y que se prolonga en el tiempo –al menos dos años después, quizás por siempre.

Insistimos: Dolores, Nicole, Billy y todos los demás, los niños que sobrevivieron y también los niños que murieron, viven ahora en un lugar diferente “con sus propias normas especiales y sus propias leyes especiales”: viven el dulce porvenir.

### 3. 84. Todo era extraño y nuevo

El giro del autobús continúa a través de un fundido encadenado con el de una noria cuyas borrosas figuras quedan recortadas sobre el intenso azul del cielo.



Y mientras la cámara realiza una panorámica descendiente hasta encuadrar a Nicole escuchamos su voz describiendo ese dulce porvenir donde todos ellos viven

ahora: *“Donde las aguas corrían y los frutales florecían. Y las flores mayor colorido tenían. Y todo era extraño y nuevo.”*



Vemos entonces a Nicole, con la noria girando tras ella, mirando sonriente hacia algún lugar. Un plano hipersubjetivo nos muestra entonces la otra noria que ya tuvimos ocasión de ver al comienzo del film girando, inclinada, hacia atrás. Y en su girar va desapareciendo poco a poco por la izquierda del cuadro hasta quedar sólo el azul del cielo. Pero antes de que desaparezca, escuchamos de nuevo: *“Todo era extraño y nuevo.”*



Dos norias giran a cielo abierto, una hacia delante, la otra hacia detrás, y entre ellas Nicole, sonriente, trae de nuevo un fragmento de *El flautista de Hamelin* –un cuento que, tras recorrer errático el texto, dejará su sabor fascinante y cruel en éstas, sus últimas palabras.

Pero escuchemos ahora seguidas las palabras de Nicole destinadas a cerrar el film para sentir mejor su latencia: *“Cuando la ve, dos años más tarde, me pregunto si se percató usted de una cosa. Me pregunto si entiende que todos nosotros, Dolores, yo, los niños que sobrevivieron y los que no sobrevivieron, vivimos ahora en un pueblo diferente. Un lugar con sus propias normas especiales, y sus propias leyes especiales. Un pueblo de personas que viven el dulce porvenir. Donde las aguas corrían y los frutales florecían. Y las flores mayor colorido tenían. Y todo era extraño y nuevo. Todo era extraño y nuevo.”*

Una cosa es evidente: que Nicole –la enunciación– se dirige a nosotros. Pero ¿por qué este gesto? ¿Con qué motivo? ¿Qué nos está tratando de decir? Vayamos por partes: en primer lugar se asegura de que entendamos que la muerte y lo que queda tras ella es *el dulce porvenir*, para luego poder hablarnos de él. Y ¿cómo es *el dulce porvenir*? Pues igual que aquella maravillosa tierra a la que el flautista había prometido

llevar a los niños: porque en ella, como aquí, “*las aguas corrían y los frutales florecían, y las flores, mayor colorido tenían. Y todo era extraño y nuevo.*” Tan extraño y tan nuevo como la mágica montaña que se traga a los niños de Hamelin; tan extraño y tan nuevo como el lago helado en el que yacen los niños de Sam Dent; tan extraño y tan nuevo como los propios pueblos tras la muerte de sus hijos.

Pero retornemos de nuevo al punto de ignición del film porque también él hubo de acabar con ese “*y todo era extraño y nuevo*”:

*Y años después, si criticabas su tristeza,*

*él respondía con certeza:*

*¡Que aburrido es el pueblo desde que mis amigos se fueron!*

*No puedo olvidar que me he perdido*

*todas las cosas bonitas que ellos han vivido*

*y que el flautista también me había prometido.*

*Ya que a una tierra jovial nos llevaba,*

*junto al pueblo y muy cercana.*

*Donde las aguas corrían y los frutales florecían*

*Y las flores mayor colorido tenían.*

*Y todo era extraño y nuevo.*



Este momento, como dijimos, marcado por el retorno y que no ha cesado de ser inscrito a lo largo del texto, resuena ahora con gran intensidad contagiando – nombrando– a este nuevo pueblo de habitantes que viven *el dulce porvenir*. ¿Qué relación guardará entonces el punto de ignición –el momento del incesto– con la vivencia del *dulce porvenir* localizada en y después del accidente?

Veamos: en aquel momento mientras el niño tullido añoraba con tristeza aquella tierra jovial Nicole y su padre se fundían en un largo e incestuoso beso: un beso, recordémoslo, que encerraba una promesa. Pensemos ahora lo que ocurre en este momento: Nicole, a diferencia del triste tullido, sonríe mientras mira una noria girar. Pero ¿por qué sonríe? Porque como nos acaba de decir, ella, aunque tullida, no ha quedado privada de la tierra prometida: Nicole –y no sólo ella sino también el resto del

pueblo y los niños que murieron– habita en un lugar igual al prometido por el flautista: “Donde las aguas corrían y los frutales florecían. Y las flores mayor colorido tenían. Y todo era extraño y nuevo.”

Tal es *el dulce porvenir*.

¿Qué es lo que ha ocurrido? Que todo, en este extraño universo, ha quedado confundido y entremezclado: el cuento, el incesto, la promesa, el accidente, la muerte, la vida: todo.



Girando y girando sin cesar en un movimiento circular todo ha quedado viscosa y densamente confundido y entremezclado.

### 3. 85. La áspera hendidura

Y ¿cuáles son sus consecuencias? Helas aquí: Nicole, sonriente, mira la noria girar. Pero ¿cómo gira la noria? Hacia atrás. Entonces, ¿hacia dónde mira Nicole? Pues es evidente que hacia atrás: hacia un momento desgarrador en el que toda aquella confusa amalgama habrá de quedar nuevamente significada.

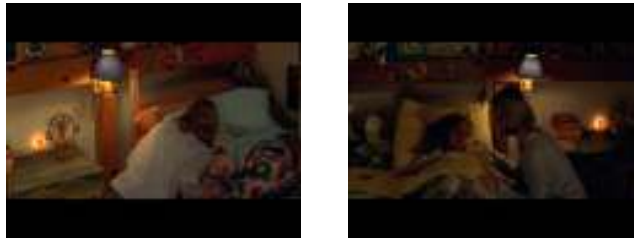


Volvemos a la habitación de Mason y Jessica –los pequeños de Billy. Nicole como si acabara de leer aquellas últimas palabras “y todo era extraño y nuevo” cierra el cuento y lo mira pensativa.



Luego, observa dulce y sonriente a los niños que se han quedado dormidos y cuando se levanta para darles un beso de buenas noches y apagar las luces descubrimos

una noria de juguete en la mesilla sobre la que Nicole estaba sentada. Es la tercera vez que detrás de Nicole hay una noria: noria, repitémoslo, cuyo movimiento circular la ha atrapado –nos ha atrapado– convocándola a pasar de nuevo por el mismo lugar.



Todo está oscuro. Sale al pasillo y avanza por él lentamente.



La música de piano que baña la escena comienza a fundirse con el sonido de la flauta que acompañó a los chicos en el autobús en esos minutos inmediatamente anteriores al accidente: el sonido del feliz momento que precedió a la muerte.

Nicole sigue avanzando por el pasillo hasta detenerse frente a la enorme ventana que se halla al fondo del mismo. Entonces, una intensa y cegadora luz llega desde fuera inundando la imagen –una luz que recuerda a aquellas enigmáticas e inverosímiles luces que comparecieron en la presentación de Zoe y Nicole.

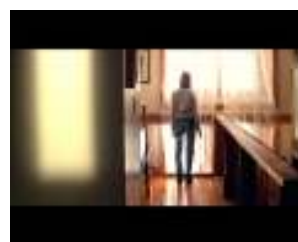


Pero ahora, a diferencia de entonces, sí sabemos su procedencia: esta luz anuncia la llegada de Sam porque pertenece a una cadena ya vista, ya sentida: tras leer el cuento y dormir a los pequeños llega Sam, y con él llega el incesto, y tras el incesto llega la

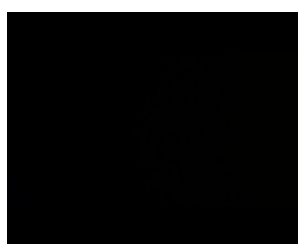
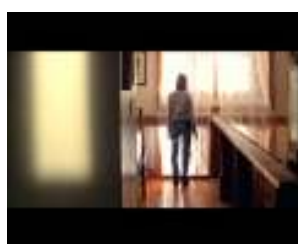
muerte. Pero Nicole no muere. No, no muere pero queda atrapada por un movimiento circular –como el de la noria– que gira en torno a esta cadena de acontecimientos.

¿Qué tiempo introduce esta última secuencia? Un tiempo que responde a la experiencia subjetiva de Nicole –de la enunciación. Un tiempo indefinido e inagotable que, diríase, se resiste a que el relato alcance el final: aquel que ya atisbábamos en el que Nicole había logrado comenzar a resignificar –¿perversamente?– lo ocurrido. Pero no, la enunciación apunta en dirección contraria y retorna a un momento anterior al accidente: a un momento anterior al dulce porvenir. Porque si, tal y como nos dijo Nicole, el dulce porvenir es la vivencia de aquellos que sobrevivieron y aquellos que murieron, el incesto se sitúa en un momento necesariamente anterior al mismo.

¿Se desvanece con esta suerte de déjà-vu todo lo anteriormente conquistado, es decir, el dulce porvenir y con él la sonrisa de Nicole tras haber alcanzado la tierra prometida? ¿Cuál es el sentido de este retorno al pie del incesto? ¿Cómo aproximarnos a esta hendidura abierta por el texto: allí donde cesan todas las evidencias: allí donde anida la verdad?



Sintiéndola. Éste es, a nuestro juicio, el sentido del final: sentir el sabor, el escozor y el goce del incesto: ¿de Nicole?, ¿de la enunciación?, ¿el nuestro propio?

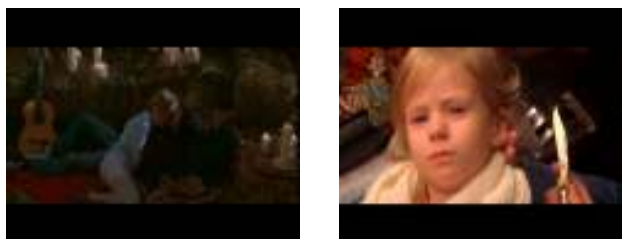


### 3. 86. Dos escenas

Ahora que hemos llegado al final del film es preciso que volvamos a las dos escenas que han ejercido sobre Nicole y sobre Zoe un enorme poder de atracción determinando su trayecto: el incesto y la picadura respectivamente.

Dos escenas que se han ido imponiendo a lo largo del film condicionando todo un proceso de repeticiones a través del cual la enunciación nos ha ofrecido, digámoslo así, reposiciones de una misma obra sobre diferentes escenarios: pensemos, en este

sentido, en la nueva habitación de Nicole o en su llegada al centro comunitario y en la adicción de Zoe.



¿Qué es lo que aquí está en juego? No cabe duda: la radical falla paterna. Falla que, como hemos tenido ocasión de constatar, está ineluctablemente vincula al accidente pues le flanquea en total contigüidad: el incesto le precede y la picadura le sucede.



A saber: el accidente que se lleva a los niños del pueblo quebrando brutalmente y para siempre la cadena de filiación –cadena de la que proviene la identidad simbólica del sujeto– se ve rodeado por las dos escenas que ponen de manifiesto el desgarrador vacío simbólico dejado por Sam, el amante, y por Mitchell, el actor.

Un accidente y dos escenas truncan, así pues, todo posible entramado simbólico: y en su lugar, incesto y mentiras. Incesto, mentiras y dos hijas por cuyos cuerpos corre el veneno –¿de sus padres?

### **3. 87. *The sweet hereafter*, una adaptación**

Antes de proseguir y con objeto de ahondar en la pregunta por el padre nos detendremos sobre un importante pasaje de la novela<sup>384</sup> que la enunciación ha omitido suscitando un muy relevante enmascaramiento: se trata de un tercer momento que vendría a completar el triángulo de lo que un día ocurrió entre un padre y una hija –y que desde ese momento no dejará de latir.

---

<sup>384</sup> Banks, R.: *Como en otro mundo* (1991), op. cit., pp. 42-51.

Se nos permitirá, pues, demorarnos en este tercer eje para después reflexionar sobre el sentido de dicha exclusión, sin duda la más relevante en lo que se refiere a la lectura que la enunciación nos ofrece de la novela.<sup>385</sup>

Y este tercer momento lo protagonizan precisamente Billy –aquel que instaura cierta postura ética, simbólica, para con Nicole y para con la comunidad– y su hija Jessica.

Tal y como narra la novela, cuatro años antes del accidente Billy y su mujer Lydia, un matrimonio sólido y feliz, pasaron dos semanas con los gemelos en la isla de Jamaica. Era la primera vez que económicamente podían permitirse unas vacaciones así y como ambos eran consumidores de marihuana podría decirse que decidieron aprovechar la ocasión: *“Lydia y yo fumábamos bastante droga. En el pueblo no, porque al fin y al cabo teníamos que trabajar y ocuparnos de los niños todo los días (...) pero en la época en que fuimos a Jamaica, podría decirse que la marihuana se había convertido en nuestro pasatiempo favorito, lo que significaba que nos colocábamos tres o cuatro veces a la semana.”*<sup>386</sup>

Una tarde, al regresar de la playa, pararon en una tienda para comprar algunos alimentos y mientras pagaban en la caja el gemelo Mason se adelantó al coche, de modo que cuando llegaron Billy y Lydia ya estaba sentado en el asiento trasero chupando ruidosamente un coco-pop. Billy arrancó y salieron rápidamente del aparcamiento. Al cabo de unos kilómetros se volvió hacia el asiento de atrás para sonreír a los gemelos: “Mason miraba con aire ausente por la ventanilla. Jessica no estaba.”<sup>387</sup> Billy miró rápidamente a Lydia, que estaba medio dormida, pero Jessica tampoco estaba con ella. Su hija había desaparecido y él no podía decir nada, así que observó subrepticamente las puertas traseras pensando en que quizás una de ellas su hubiera abierto cayéndose Jessica del coche, pero ambas puertas estaban firmemente cerradas.

Continuó conduciendo sin atreverse a pronunciar las palabras que le estaban atormentando hasta que finalmente, pensando que tras las horribles experiencias que había vivido en Vietnam no podía sucederle algo así –ya que su mujer todavía no había muerto y el accidente no le había arrebatado a sus hijos– le preguntó a Mason con un miedo atroz si Jessica estaba dormida. Mason contestó de modo extraño que la habían

---

<sup>385</sup> Si bien el pasaje que a continuación incluimos en nuestro trabajo ha sido excluido del film, existen en cambio dos aspectos de gran relevancia en la película que no figuran en la novela: la incorporación del poema de *El flautista de Hamelin* y el viaje en avión que Mitchell hace junto a Allison.

<sup>386</sup> Banks, R.: *Como en otro mundo* (1991), op. cit., p. 43.

<sup>387</sup> Banks, R.: *Como en otro mundo* (1991), op. cit., p. 47.

dejado en la tienda, como si en cierto modo le gustase que hubiesen abandonado a su hermana y le molestase tener que recordárselo, y Billy entonces dio la vuelta. Mientras corría aterrorizado a la tienda de alimentos, él y su mujer muy excitados proferían exclamaciones diciéndose que había sido un accidente y que seguro que Jessica se encontraría perfectamente, pero Billy, en el fondo, no se lo creía: “¿Cómo podía estar sana y salva mi hija de cuatro años entre gente a la que yo mismo temía?”<sup>388</sup>, se preguntaba.

Cuando llegaron a la tienda Billy pensó: “Haré este último intento de salvarla y luego renunciaré.”<sup>389</sup> Según recordó luego, debió de comprender que si realmente había perdido a su hija necesitaría todas las fuerzas para sobrevivir a la tragedia de modo que decidió no desperdiciar energías en algo que ya estaba perdido de antemano.

Aquel día en el que pensó que si no encontraba a su hija renunciaría, Billy se sintió profundamente impotente y comenzó a descubrir el engaño de la muerte: “Nos creemos la mentira de que la muerte se puede aplazar indefinidamente, y nos pasamos la vida defendiendo esa creencia. Eso se les da muy bien a algunos (...). Otros, como yo, por oscuras razones descubren pronto el engaño, simulan durante un tiempo, acaban amargándose y luego, superando la amargura, llegan a... ¿a qué? A esto, supongo. A la cobardía. A la edad adulta.”<sup>390</sup>

Tal es el saber de Billy acerca de la muerte: un saber que le lleva “a la edad adulta” y que, como él mismo apunta, se contrapone a la idea comúnmente extendida en nuestra sociedad según la cual no se reconoce ni la naturalidad de la muerte, ni su carácter necesario e inevitable, sino que, como señala Mariano Rodríguez González, “el sentido de nuestro comportamiento real parece indudablemente orientado por la tendencia a negar la muerte y mantenerla a toda costa al margen de la existencia social.”<sup>391</sup>

Ahora bien, ¿cuál es la postura de Egoyan frente a la muerte?, ¿es *The sweet hereafter* un film acerca de la muerte o acerca de la necesidad de negarla?, ¿por qué volvemos finalmente a un punto anterior al accidente?

Anotadas estas cuestiones que serán retomadas cuando hayamos finalizado nuestro trayecto analítico volvamos a Billy y su saber acerca de la radical impotencia

---

<sup>388</sup> Banks, R.: *Como en otro mundo* (1991), op. cit., p. 49.

<sup>389</sup> Banks, R.: *Como en otro mundo* (1991), op. cit., p. 50.

<sup>390</sup> Banks, R.: *Como en otro mundo* (1991), op. cit., p. 50.

<sup>391</sup> Rodríguez González, M.: *El niño acorralado. Freud y el discurso de la modernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1994, p. 137.

ante la muerte, pues ahí radica su distancia con respecto al resto de los vecinos de Sam Dent –distancia que, recordémoslo, le lleva a oponerse con fuerza a ese juicio que según el abogado Mitchell podría encauzar la ira de todos aquellos padres, descentrados y a la deriva, que han perdido a sus hijos y necesitan creer que todavía se puede hacer algo.<sup>392</sup>

Pero regresemos a la novela y, con ella, al momento en el que Billy y Lydia encontraron a Jessica. La pareja entró frenética a la tienda y allí, esperándoles, estaba Jessica. Lydia se acercó a ella y la cogió en brazos mientras Billy y Mason las miraban un tanto apartados. Luego, cuando Lydia la depositó en el suelo, Jessica pasó rápidamente frente a Billy “arrogante y autorizada por el abandono.”, recuerda éste. Y, en seguida, añade: “Fue uno de esos incidentes que aclaran las cosas, que conforman y definen el comportamiento futuro. Y, por supuesto, nunca volvimos a Jamaica: un año después murió Lydia. Cuatro años después murieron los gemelos. Y ahora, quedo yo.”<sup>393</sup>

Cuatro años antes del accidente, fumado y tras abandonar a Jessica en un barrio desconocido de Jamaica, Billy recuerda la mirada de su hija “arrogante y autorizada.” Pero ¿tan arrogante y tan autorizada como estas otras?



Pues lo estamos viendo. Y es que las resonancias entre las tres escenas se nos presentan palmarias, evidentes: Nicole y Zoe, desde semejantes posiciones, rubias y con el veneno recorriendo sus cuerpos, miran a sus padres con profunda desconfianza, como debió de mirar Jessica, también rubia, a Billy en día del abandono.

Es necesario, por tanto, que nos preguntemos por qué habrá omitido la enunciación este suceso que tantos paralelismos guarda con aquellas dos escenas –y, en especial, con el momento en el que Zoe miraba a su padre dudando si éste sería o no capaz de ser un padre –tal es lo que leemos en su mirada: ¿serás capaz de ser un padre o se trata de una magnífica interpretación?

---

<sup>392</sup> Recordemos, en este sentido, el violento encuentro entre Billy y Risa, así como el momento en el que Billy acudió a casa de Sam para pedirle que abandonase el caso poniendo fin a la espiral de juicios y acusaciones en los que se encuentra sumida la comunidad entera.

<sup>393</sup> Banks, R.: *Como en otro mundo* (1991), op. cit., p. 51.

Insistimos, ¿qué habría introducido en el film el recuerdo del abandono de Jessica?

Pues la absoluta evidencia de una quiebra nuclear: la quiebra de la figura paterna. Y como hemos tratado de desentrañar a lo largo de ambos análisis es precisamente la ausencia de toda evidencia lo que caracteriza el universo egoyanesco: vemos, así, como en última instancia ese algo siempre incierto, huidizo y que nunca termina de cuajar recae también sobre el problema del padre.

Y por eso, por la total ambivalencia que despliega el texto, el lugar del *culpable* –del accidente, de que ya sea demasiado tarde, de que todos hayan perdido a sus hijos, del incesto– queda permanentemente vacío. Un vacío que como venimos insistiendo afecta tanto al lugar del padre simbólico –ese lugar tercero y heterogéneo mediador del deseo de la madre y del hijo– como al lugar de la madre, porque ¿dónde están las madres de las hijas supervivientes en *The sweet hereafter*? De su infancia poco podemos decir, y ahora, sencillamente, no están –pues, como ya vimos, lo que la madre de Nicole diga o haga a nadie importa.

### 3. 88. El problema del padre

Finalizaremos el presente análisis tratando de recorrer de nuevo, aunque ahora de forma comparativa, los jalones fundamentales que circunscriben la falla en la función paterna y los efectos producidos en Nicole y en Zoe.

¿Cuál es la función del Padre Simbólico?

En primer lugar, la instancia del Padre Simbólico debe imponer la Ley fundamental de la prohibición del incesto, Ley que debe prevalecer sobre todas las reglas concretas que legalizan las relaciones e intercambios entre los sujetos de la misma comunidad y que en *The sweet hereafter* se desvela ora ausente ora extremadamente frágil más allá de toda evidencia.



Pues ¿no encontramos acaso diferentes actualizaciones de la escena incestuosa sugerida en diferentes lugares a lo largo del film? Escenas que traemos de nuevo no sólo por la extremada rima visual que presentan sus configuraciones sino porque, como

resulta evidente, las tres encierran un incontenible deseo incestuoso –si no el incesto mismo.

Tres escenas fantasmáticas incestuosas, en definitiva, de las muchas con las que la enunciación escribe su deseo.

Pero tras la función –como hemos visto fallida– del padre prohibidor nos queda todavía otra función: la profética. Pues como ha señalado en numerosas ocasiones Jesús González Requena la función del Padre Simbólico “no estriba en prohibir el goce, sino en darle sentido.”<sup>394</sup> ¿Cómo? Donando en el momento justo, es decir, en el momento del vértigo y de la desintegración, aquellas palabras necesarias para que el sujeto pueda articular su deseo “en el aciago, por en sí mismo siempre vacío de sentido, ámbito de lo real.”<sup>395</sup>

Tal es la cuestión: que el Padre Simbólico comparezca “no sólo como quien prohíbe y castra, sino también como quien, a la vez, promete”<sup>396</sup>, es decir, como quien pronuncia y sustenta determinadas palabras –que apuntan a lo real y que por ello son verdaderas– capaces de nombrar y guiar la experiencia del sujeto haciendo posible que la pulsión que le habita pueda articularse y orientarse como deseo.

¿Y no nos sitúa *The sweet hereafter* en el extremo contrario? ¿No se descubren las promesas de Mitchell y de Sam insistentemente vacías, mentirosas?



Nada, ninguna palabra capaz de orientar el goce, de guiar a Zoe y a Nicole en su travesía por lo real: lo sabemos –lo hemos sentido–, ambas están ahí, situadas en el umbral del goce, sintiendo el vértigo ante la ausencia de una palabra que debería llegar pero que, repitámoslo, no llega.

<sup>394</sup> González Requena, J.: *El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto* (2002), op. cit., p. 28.

<sup>395</sup> González Requena, J.: *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Akal, Madrid, 2002, p. 99.

<sup>396</sup> González Requena, J.: *Del soberano Bien* (2003), op. cit., p. 47.

¿Es dicha ausencia la que nos hace retornar finalmente al más antiguo de los goces: un goce míticamente poseído y perdido, un goce incestuoso? ¿Tal es el cariz de esta suerte de eterno retorno? ¿De la inexorable repetición que determina el destino de Zoe y de Nicole?



Insistimos, todo, una o otra vez, se descubre dudoso.

## **CONCLUSIONES**

## 4. CONCLUSIONES

*“Quizás uno esté condenado a contar siempre la misma historia. Lo único que sé es que trato de ser tan sincero como puedo respecto a lo que siento por el material que escribo.”*

Atom Egoyan

Concluiremos nuestra travesía retomando aquellos momentos en los que se ha puesto en evidencia lo que constituye el epicentro crucial que rige la lógica enunciativa del texto-Egoyan, a saber: la radical falla paterna –simbólica– que anega todo su universo.

Tachadura de la instancia paterna, ausencia de toda prohibición o límite, incesto, negación de la diferencia, repetición, eterno retorno, incertidumbre, desasosiego, ambigüedad: tal es el signo de la escritura a la que aquí nos hemos entregado.

### 4. 1. Madre de fuego, déjame estar junto a tu calor abrasador

Vayamos, en primer lugar, con *The adjuster*.

Una de las consecuencias del vacío dejado tras la muerte del Dios Padre postulada por Friedrich Nietzsche<sup>397</sup> –y que Lacan propone pensar como abrigo contra la amenaza de castración<sup>398</sup>– es la emergencia de las Diosas arcaicas.

Diosas madres arcaicas que, es preciso que insistamos en ello, reinan en *The adjuster*.

Hera, la Diosa de la fertilidad perteneciente a un mundo inexpugnable, cerrado e incestuoso.

---

<sup>397</sup> Pues en Nietzsche, tal y como leemos en Zaratustra, el modelo es “materno”. A partir de la muerte de Dios la balanza de la existencia se encuentra en manos de la Gran Madre Tierra –el seno del que surge todo lo que nace– que pasa a ser el último criterio: “*En otro tiempo el delito contra Dios era el máximo delito, pero Dios ha muerto y con El han muerto también esos delincuentes. ¡Ahora lo más horrible es delinquir contra la tierra y apreciar las entrañas de lo inescrutable más que el sentido de la tierra!*” Y, por eso, nos conjura Zaratustra a que permanezcamos fieles a la tierra: “*¡Yo os conjuro, hermanos míos, permanecer fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores lo sepan o no.*” Porque es de ella, de la tierra, de donde nace el superhombre y de donde procede la voluntad: “*¡Mirad, yo os enseño el superhombre! El superhombre es el sentido de la tierra.*” Nietzsche, F.: *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, pp. 36-37.

<sup>398</sup> Lacan, J.: *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (1964), Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 35.



Seta, la Diosa loca y refulgente que fascina a Bubba, el cineasta.



Mimi, la Diosa perversa, insaciable y gozadora que incesantemente amenaza con explotar.



Lorraine, la Diosa incestuosa, gélida e indestructible a la que Noah se entrega.



Arianne, la Diosa que un día dejó que su casa ardiera en un incendio para que algo cambiase.



Y, por último, la ardorosa Diosa de lo pornográfico que desde su particular altar en permanente contracampo goza sin cesar: *“Dije que lo lamas. ¡Lámelo todo, basura! Así es. Mira lo que tengo para ti. Tu juguete favorito. ¿Se siente bien, papi? ¡Dime que se siente bien papi!”*



Diosas, todas ellas, qua exhalan fuego por cada uno de sus poros: un fuego hipnótico, abrasador, incontenible y aniquilador; un fuego, en última instancia, incestuoso –y es que, no lo olvidemos, el universo de las Diosas es un universo

incestuoso, pues nada, ninguna instancia tercera, paterna, ha hecho posible la entrada al mundo de la diferencia, es decir, al mundo sexuado exogámico.



Nos encontramos, de tal suerte, ante un universo herméticamente cerrado sobre sí mismo en el que todo se funde y se confunde por la vía de la identificación imaginaria: cristaliza ahí la fantasía incestuosa que constituye la matriz del universo perverso que Egoyan pone en escena en todos y cada uno de sus films: en *Next of Kin* entre hermanos, en *Family Viewing* entre madrastra e hijo, en *Speaking Parts* de nuevo entre hermanos,



... en *Exotica* entre padre e hija, en *Felicias's journey* entre madre e hijo, en *Ararat* entre hermanastros.



–Personajes, todos ellos, perdidos, revueltos, indefinidos, permanentemente desplazados.

#### 4. 2. Desintegración

Ahora bien, y en el caso concreto de *The adjuster*, ¿qué hacen los personajes masculinos?

Pues ellos, Noah y Bubba, tratan desesperadamente de ponerse al abrigo de la angustiada amenaza de nadiación que les oprime: algo, alguna identidad, algún tipo de familia,



... algún tipo de “normalidad”, algo con lo que sentir que “están funcionando de manera correcta”,



... algo, en definitiva, con lo que huir de su inminente desintegración –y ahí existir, ser.

¿Cómo? Como le explicó Noah a Arianne: volviendo a “construir” aquello que “ha sido destruido”,



... buscando restablecer “lo que era”.



¿Por qué? Porque, literalmente, ellos “lo tenían.”



Y ¿qué tenían? No hay duda, el calor de una madre: una madre que arruma a su pequeño mientras le canta una cálida, envolvente y asfixiante canción de cuna: *“El chico yace, muy cerca de mi corazón, el día entero.”*



Una madre que no conoce límite alguno; una madre, recordémoslo, obscena, insaciable e incestuosa.



Una suerte de retorno, pues, a un tiempo mítico y originario, propiamente incestuoso, comparece como la única vía posible de localizarse, de sentirse, de ser.

Y, por cierto, ¿no retornaron precisamente ahí, a la gran Madre Tierra, ora dulce y hermosa, ora brutal y aniquiladora, todos los niños de *The sweet hereafter*, es decir, todos los niños de Hamelin y de Sam Dent, bueno todos menos uno?



Pero volvamos a *The adjuster*, ¿podrán Noah y Bubba sostenerse en esa suerte de retorno al origen?, ¿o, por el contrario, les sucederá algo muy similar a lo habrá de acontecer luego en *The sweet hereafter*?

La muerte del Dios Padre, el radical desbaratamiento de la Ley y, con ella, del orden simbólico, deja su lugar a las magmáticas Diosas Madres arcaicas al precio de que ninguna experiencia, nada perteneciente al ámbito experiencial, real, pueda entrar en los cauces del lenguaje y, así, pueda ser simbolizado: ¿cómo, entonces, no iba a devenir inevitablemente cualquier retorno al lugar del origen en el lugar mismo de la aniquilación?

Lo hemos visto: sin la Ley del padre la configuración del cuerpo de la mujer como espacio interior y sagrado se torna imposible y se convierte en su justo reverso: espacio de la abyección<sup>399</sup> –de la insaciabilidad, de la suciedad, de la repugnancia: el desmoronamiento final es inexorable.

---

<sup>399</sup> “La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo (...).” Kristeva, J.: *Poderes de la perversión* (1980), Siglo XXI, Buenos Aires, 1988, p. 11.



Diosas que todo lo crean y todo lo destruyen en una rueda infernal que retorna eternamente a un mismo punto: la “cosa materna”<sup>400</sup>, el lugar del origen y de la destrucción, el adentro, deseable y terrorífico, fascinante y abyecto, del cuerpo de la mujer, polo de atracción y de repulsión, núcleo del goce, que, en *The adjuster*, es cifrado en el interior de la casa piloto. –Casa de la que, no lo olvidemos, proceden tanto los gemidos de la Diosa de lo pornográfico como aquella nana, tan penetrante, tan intolerable, pues ¿no fue allí, instantes antes de que todo ardiera, donde escuchamos por última vez a Mimi cantarle a su pequeño: “*Te estremeceré. Te abrazare. Te estremeceré.*”?



Casa que, bien lo sabemos, no es sino la casa de los padres de Egoyan, que, tras arder en un incendio, localiza la génesis misma del film.



Casa, en suma, del origen, en la que tiene lugar una escena primaria mortífera y aniquiladora: una escena en la que, ante la ausencia de toda figura paterna capaz de contener la inminente extinción de la Imago Primordial, adviene el pánico, el vértigo, la desintegración: nadie que aplaque el fuego de la casa, de lo femenino, de la mujer, de la diosa.

Surge, entonces, una pregunta: “¿*Estás dentro o estás fuera?*”



Es ahí, en ese juego oscilatorio, propio de la enunciación perversa, entre el adentro y el afuera, entre lo real y lo imaginario, donde se encuentran atrapados los

<sup>400</sup> Lacan, J.: *El Seminario 7: La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Paidós, Buenos Aires, 200, p. 84.

personajes masculinos del film –personajes en los que, claro está, Egoyan no duda en reconocerse–: Noah, el liquidador, y Bubba, el cineasta, uno fuera y otro dentro, uno en el lugar de la irrealización y el otro en el lugar de la aniquilación, uno viviendo a distancia de la escena y el otro desintegrándose en ella.



Pero, ¿puede finalmente Noah tomar distancia?, o, formulándolo de otro modo, ¿pudo Egoyan tomar distancia del incendio de la casa paterna desplazándose del lugar del hijo al lugar del perito para comenzar a pensar lo sucedido?

Pues ahí le vemos: él, Noah, no sólo no puede tomar distancia sino que queda completamente electrizado, imantado, poseído por el fuego.



Tal es la experiencia a la que el texto nos convoca: la de quien trata de huir, de tomar distancia, y no puede; la de quien, en ausencia de toda referencia tercera y heterogénea, cuando el objeto imaginario cae, cae con él, se desintegra.

Adviene, entonces, el encuentro con las llamas: el éxtasis...



... de un goce incestuoso.

#### 4. 3. Padre de hielo, déjame estar junto a tu frío entumecedor

*“La llanura está blanca, sin voz ni movimiento  
Ni un ruido, ni un sonido; la vida se ha apagado.”*

Guy de Maupassant

Vayamos, ahora, con *The sweet hereafter*, film que, a pesar de la pretendida distancia que en su momento observaron tanto el propio Egoyan como la crítica especializada<sup>401</sup>, veremos, en lo que sigue, que está íntima y profundamente ligado al resto de la filmografía del cineasta.

Y para atender a sus múltiples concomitancias comenzaremos articulando los términos en los que se desenvuelven los dos films analizados, pues opera en ellos una notable inversión: de *The adjuster* a *The sweet hereafter*, de un universo de diosas ardientes y vibrantes en el que, insistimos, ningún hombre, ningún padre, puede contener su fuego aniquilador, a un universo de padres helados y petrificados el que ninguna mujer, ninguna madre, puede calmar su frío paralizador.

Recorrer el camino trazado desde *The adjuster* hasta *The sweet hereafter* supone recorrer el camino que va de un universo de madres –Hera, Seta, Mimi, Arianne o Lorraine– pero sin padres, a otro de padres –Mitchell y Sam– pero sin madres –ya que las que había pierden a sus hijos–; de un universo en el que el fuego se expande inconteniblemente, a otro en el que el hielo alcanza a todos y cada uno de sus habitantes dejándoles entumecidos, paralizados y, en el límite, congelados, muertos.

Pensemos, asimismo, que mientras en *The adjuster* pudimos experimentar cómo en el centro justo del film tuvo lugar una vivencia pornográfica e incestuosa –aquel abrazo entre las hermanas tras ser Seta azotada por la potencia de la ardorosa Diosa de lo pornográfico– inequívocamente vinculada al irrefrenable y destructor fuego,



... en *The sweet hereafter* el incesto que tuvo lugar entre Sam y Nicole quedó indefectiblemente engarzado al accidente en el que el autobús escolar se desprendió por el precipicio hasta hundirse en el lago helado y que, aproximándose al fraternal abrazo entra las hermanas, vino a ocupar exactamente el centro del relato.

---

<sup>401</sup> Recordemos cómo, en este sentido, la crítica especializada postuló que mientras *The adjuster* responde claramente a la “típica” atmósfera egoyanesca, *The sweet hereafter* se distancia de sus anteriores trabajos al ser un film extraño a las preocupaciones del cineasta y en el que trata los sentimientos de forma directa y accesible llegando así al gran público.



Vemos, así, que tanto el fuego como el hielo participan de una misma lógica: una lógica, llamémosla así, incestuosa, caracterizada por una peculiar forma de retorno a un tiempo mítico y perdido, un tiempo, es preciso recordarlo, que mientras en *The adjuster* restituía un momento originario en el que una madre le cantaba a su pequeño una canción de cuna que rezaba: “*el chico yace, muy cerca de mi corazón, el día entero*”, en *The sweet hereafter* restituía un momento en el que Sam llevaba a su hija a un lugar de ensoñación, un lugar en el que, como en un cuento, “*las aguas corrían y los frutales florecían, y las flores mayor colorido tenían. Y todo era extraño y nuevo.*”



Retorno que, como no podía ser de otro modo, encierra el encuentro con la muerte, pero, también, con cierta forma de inquietante supervivencia –o, por qué no, de “extraña y nueva” salvación de la que más adelante nos ocuparemos.



El autobús atraviesa el hielo y se hunde: todos mueren, todos excepto Nicole que deja de sentir de cintura para abajo –su cuerpo queda helado.

Y tras el accidente llega el juicio: un juicio en que ella va a nombrar aquello que nunca volverá a ser –es decir, las noches en las que su padre la tocaba, tocaba su cuerpo–, mintiendo sobre lo ocurrido la mañana del accidente.



Pero ¿por qué? ¿Por qué nombra Nicole su experiencia incestuosa mintiendo sobre aquella mañana en la que tocó el hielo y, con él, la muerte?

Pues escuchémosla:

*“Por qué mentí, sólo él lo sabía, pero de mi mentira esto se convirtió en verdad. Los labios de los que su melodía fluía, se helaron como la luna de invierno.”*



He ahí la razón: Nicole miente para sentir, una vez más, el hielo: el hilo de su padre, o más concretamente, el hielo de los labios de su padre: labios que un día la besaron y que, como su cuerpo, ahora han quedado congelados.

#### 4. 4. Rozando la muerte

¿Y Zoe? ¿Acaso no quedó también Zoe, como Nicole, atrapada en el frío de su padre?

Recordemos que justo instantes después del accidente...



... irrumpió aquella suerte de escena primaria mortífera en la que Zoe hubo de sentir el calor de su madre, calor que, precisamente con ella, es decir, con su madre, desaparecerá...



... y el frío de su padre.

Porque allí, en aquel trayecto cuyo recuerdo invade a Mitchell cada vez que va a rescatar a su hija, Zoe hubo de sentir el frío de aquella afilada navaja a punto de atravesarla.



Un trayecto en el que, volvamos a verlo, ella le miraba con profunda desconfianza; probablemente la desconfianza que despierta un padre dividido en dos: *“Una parte era papá, cantándole una canción de cuna a su niña y la otra parte era el cirujano, dispuesto a abrirle la garganta.”*



Un trayecto en el que Mitchell, ¿un padre o, más bien, un actor? –*“Yo era mejor actor, nada más”*–, tuvo que tener la suficiente frialdad para estar *“dispuesto a llegar hasta el final”* y, si hubiese sido necesario, clavar esa navaja en el cuello de su hija salvando así su vida, pero, también, a riesgo de matarla.



Y ahí, en aquella escena, quedó fijada Zoe: la incisión, el veneno recorriéndola, su posible muerte –tales son los términos en los que se desenvuelve su adicción a la heroína.

¿Y Mitchell? Pues él, ahora que desea que su hija esté muerta –“(…) *todos hemos perdido a nuestros hijos. Están muertos para nosotros.*”–, ahora que piensa que ya es demasiado tarde –“*Es demasiado tarde. Se han ido.*”–,



... continúa viendo el pequeño e hinchado rostro de Zoe y, también, como en aquella ocasión, continúa actuando frente a ella.



Es el frío de un padre que se siente impotente, que cree que ya es demasiado tarde; el frío de su navaja, de su mirada, de su actuación, de sus palabras: “*Te quiero, Zoe. Pronto estaré allí. Cuidaré de ti. Ocurra lo que ocurra cuidaré de ti.*”



Unas palabras demasiado frágil y quebradizas, demasiado distantes, demasiado asustadas.

#### 4. 5. La pérdida

*“Pérdida (loss) es un término al que vuelvo una y otra vez, porque el cine trata siempre de la pérdida.”*

Atom Egoyan

Un rápido barrido por la obra de Egoyan nos permitirá sostener que hay, en el centro de todo, el recuerdo de un suceso traumático en torno al cual gravitan sus films:

en *Next of Kin* el bebé dado en adopción; en *Family Viewing* la desaparición de la madre, en *Speaking Parts* la muerte del hermano, en *The Adjuster* el incendio, en *Calendar* el abandono de la mujer, en *Exotica* el brutal asesinato de la hija, en *The sweet hereafter* el accidente y la picadura, en *Felicias's journey* la madre o, más concretamente, su comida y la asfixia que ésta produce y, por último, en *Ararat* la muerte del padre.



Se trata de un suceso que nos habla, una y otra vez, de una experiencia de pérdida que no pudiendo ser simbolizada y, por lo tanto, ni nombrada, ni contenida, ni localizada, retorna insistentemente asociada a muchos otros, y en ocasiones sumamente angustiosos, momentos de pérdida.

Ahora bien, y volviendo a la problemática en torno al padre que a lo largo de estas páginas venimos ciñendo, ¿qué funda la instauración de la prohibición del incesto, es decir, “la prohibición, a partir de un momento dado, de la prolongación de la fusión especular”? Pues, precisamente, el paso por la castración simbólica o, lo que es lo mismo, la inscripción –aunque, eso sí, a consta de un fuerte desgarró en el Yo– de la primera pérdida: la pérdida inaugural de la que depende el acceso del sujeto al ser, esto es, el acceso “que le permite ser (otra cosa que espejo): ser diferente, es decir, ser en la diferencia, dotado de un fundamento interior (ya no exterior-especular-alienado).”<sup>402</sup>

Entonces, ¿qué suceso traumático se instala en el corazón del texto-Egoyan?

<sup>402</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 27.

Lo diremos una vez más: un suceso que escribe la quiebra del padre; quiebra de esa palabra del padre que, siguiendo a González Requena, podría ser enunciada así: “*Tu no eres quien crees ser* –ese Yo narcisista que, fundido con el otro-*Todo-Objeto* se vivía pleno, omnipotente, carente de la menor hendidura–. *Tú eres diferente. Tu diferencia es tu sino* –el sino de la diferencia radical, incomunicable –y también, por eso mismo incomprendible–, que constituye al sujeto en su singularidad.”<sup>403</sup>

Sino de la diferencia radical, soledad, que, desde luego, las hermanas de *The adjuster* no conocen. Recordemos, en este sentido, las palabras de Hera cuando el gran censor descubre que ésta graba las sesiones pornográficas: “*No lo hago para mí. Es para mi hermana. Le gusta saber qué hago. Siempre le ha gustado.*”



“*Es mi hermana*”, repite con estremecedora emoción en este plano cuya radical disimetría está destinada a designar a Seta, su hermana. Y continúa: “*Cuando estaba en la escuela siempre quería saber qué había aprendido. Yo se lo contaba. De esa manera lo aprendíamos juntas.*”



Siempre juntas, inseparables, indivisibles; la suya es una relación entre iguales. Pero, ¿acaso no son ellas tan simétricas y homogéneas como las figuras de los montajes de Wanda Otto?<sup>404</sup>



Vemos, en ellos, el plano del espejo, “el mundo simétrico de los *ego* y de los otros homogéneos”<sup>405</sup>: cuerpos que se enredan y entremezclan unos con otros conformando una masa íntimamente amalgamada.

<sup>403</sup> González Requena, J.: *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), op. cit., p. 28.

<sup>404</sup> Pensemos, asimismo, que en ambos films esta indiferencialidad especular de la que hablamos está mediada por la actriz Arsinée Khanjian, mujer de Egoyan y madre de sus hijos.

#### 4. 6. Sin principio, sin fin

Lo hemos sentido en numerosas ocasiones: todo, en el universo egoyanesco, se confunde inagotablemente –padres, madres, hijos, hermanos; nada, insistimos, introduce la diferencia: y así, en tal estado de cosas, el principio y el final –el sexo y la muerte– se anudan densa y viscosamente en un movimiento circular.



Pero, ¿de qué, si no es de la inscripción simbólica del origen –inscripción, repitámoslo, a partir de la cual el sujeto localiza su singularidad o, si se prefiere, su posición diferencial– iba a depender la inscripción simbólica de la muerte?



Y así, sin el saber –sin el sabor– del tiempo, de su ineluctable irreversibilidad, la escritura egoyanesca se pierde, se extravía, y se ve abocada a retornar una y otra vez, de forma compulsiva y sin fin, ¿dónde?, ahí donde lo real apunta, quema: es el tiempo del eterno retorno –o el “perpetuo orgasmo”<sup>406</sup> nietzscheano.



#### 4. 7. El tiempo del eterno retorno

*“Lou me preguntó cuando estaba entre sus brazos: ¿Te gustaría que esto se repitiera una vez más, eternamente?”*

*Transformar la sagrada idea del eterno retorno en un perpetuo orgasmo, el rajante éxtasis de Dionisio, era un concepto esencialmente femenino.”*

Friedrich Nietzsche

---

<sup>405</sup> Lacan, J.: *El Seminario 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica* (1955), op. cit., p. 366.

<sup>406</sup> Nietzsche, F.: *Mi hermana y yo* (1951), Edaf, Madrid, 2003, p. 187.

Comencemos por recordar que el movimiento de la noria consignaba, tal y como sucede en la lógica enunciativa que nos ocupa, dos opuestos posibles y que los dos funcionaban.



Por un lado, la noria dibuja un movimiento sin fin e idéntico a sí mismo en el que uno cree pasar una y otra vez por los mismos lugares.

¿Cuántas veces ha estado Noah en el lugar del siniestro, junto a sus clientes, contemplando el fuego?



Y Nicole, ¿cuántas veces ha estado Nicole al pie del incesto, en ese mismo lugar, con ese mismo sentimiento?



Ahora bien, si es cierto que la noria genera un movimiento repetitivo no cabe duda de que éste nunca puede ser vivido como igual, pues ¿no es cada viaje singular e irrepetible?

¿Acaso han sido iguales todos los encuentros con el fuego?



¿Y puede suscitar en Nicole cada encuentro con su padre el mismo sentimiento?



Y nosotros, ¿sentimos nosotros lo mismo al ver a Noah y a Nicole, una vez recorrido el trayecto, al pie del fuego y del incesto respectivamente? Evidentemente no.

Vemos, así, que a la hora de articular los principales movimientos de escritura que en el interior de cada film trabajan es preciso consignar tanto un movimiento puro, mecánico y repetitivo, como un movimiento en el que la propia repetición introduce diferencias, variaciones y modificaciones: repeticiones, por ende, que comprenden la diferencia y que nos llevan a sostener que aquí, en el texto-Egoyan, nada se ha movido y, a la vez, algo se ha movido.

Y es justamente a esta conjugación de términos contradictorios y coexistentes donde llegó el filósofo al que debemos la más escalofriante concepción del eterno retorno, Friedrich Nietzsche.<sup>407</sup>

Tomando como hilo conductor tanto las enseñanzas de Zaratustra<sup>408</sup> –pues, como el propio Nietzsche afirma en *Ecce homo*, la doctrina del eterno retorno es el pensamiento fundamental de Zaratustra<sup>409</sup>– como las principales obras que los filósofos Gilles Deleuze<sup>410</sup> y Eugen Fink<sup>411</sup> han dedicado al filósofo prusiano podemos diferenciar las dos grandes caras que presenta el eterno retorno nietzscheano<sup>412</sup>: tenemos, por un lado, el eterno retorno de lo mismo que corresponde al “Zaraturtra *enfermo*” –retorno en el que nada se ha movido– y, por otro, el eterno retorno selectivo de un “Zaratustra

---

<sup>407</sup> Hay una peculiar conexión de fundamentación entre las cuatro ideas básicas de Nietzsche: el superhombre se basa, en cuanto a su posibilidad, en la muerte de Dios; ésta, en el conocimiento de la voluntad de poder; y ésta, a su vez, en la idea del eterno retorno –idea, plantea Eugen Fink, más aludida que realmente expresada, pues el centro de su pensamiento rehuye la palabra. Véase Fink, E.: *La filosofía de Nietzsche* (1966), Alianza Editorial, Madrid, 1979, p. 100.

<sup>408</sup> Nietzsche, F.: *Así habló Zaratustra* (1886), Alianza Editorial, Madrid, 2003.

<sup>409</sup> Afirmación después de la cual relata Nietzsche la vivencia casi mística que tuvo en agosto del año 1881 en Sils-Maria, junto al lago de Silvaplana a través de los bosques: “Entonces, dice, me vino ese pensamiento”, el pensamiento más hondo, el pensamiento del eterno retorno. Nietzsche, F.: *Ecce homo* (1888), Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 103.

<sup>410</sup> Véase: Deleuze, G.: *Nietzsche* (1965), Arena Libros, Madrid, 2000 y Deleuze, G.: *Nietzsche y la filosofía* (1971), Editorial Anagrama, Barcelona, 1971.

<sup>411</sup> Véase Fink, E.: *La filosofía de Nietzsche* (1979), op. cit.

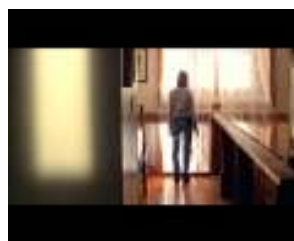
<sup>412</sup> Como resulta evidente nos centraremos aquí en los aspectos fundamentales del eterno retorno nietzscheano sin que podemos emprender una explicación sistemática del mismo pues ello significaría introducirnos de lleno en el pensamiento del filósofo prusiano rebasando, con mucho, las modestas intenciones de nuestra empresa.

*convaleciente y casi curado*”<sup>413</sup> –retorno en el que, siguiendo los términos arriba propuestos, algo se ha movido.

Lo que hace que Zaratustra enferme, nos dice Deleuze, es precisamente la idea del ciclo, la idea de que todo regrese, de que lo mismo regrese. Pero ¿quién mejor que el propio Nietzsche para hablar de esa insoportable y angustiante vivencia de aniquilación que late en su concepción del eterno retorno de lo mismo? Démosle a él, pues, la palabra:

*“El peso más pesado* –Qué pasaría si un día o una noche se introdujera a hurtadillas un demonio en tu más solitaria soledad para decirte: Esta vida, tal como la vives ahora y la has vivido, tendrás que vivirla no sólo una sino innumerables veces más; y sin que nada nuevo acontezca, una vida en la que cada dolor y cada placer, cada pensamiento, cada suspiro, todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida habrá de volver a ti, y todo en el mismo orden y la misma sucesión –como igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmente este momento, incluido yo mismo. Al eterno reloj de arena de la existencia se le dará la vuelta una y otro vez –¡y tú con él, minúsculo polvo en el polvo!”<sup>414</sup>

¿No da la impresión de que Nietzsche quisiera expresar una arrebatadora visión interna que le oprime y que cobra la forma de una aplastante vivencia de desrealización? ¿Y no leemos en el universo egoyanesco algo de esta perturbadora e inapelable “verdad” que atrapa e invade al filósofo? ¿No es acaso la latencia de estas estremecedoras palabras lo que resuena en las secuencias finales que hace unos instantes recordábamos?



Efectivamente, si traemos esta pesadilla<sup>415</sup> nietzscheana es porque consideramos que vibra poderosamente sobre el universo de Atom Egoyan en el que, como hemos

---

<sup>413</sup> Deleuze, G.: *Nietzsche* (1965), op. cit., p. 49. Así mismo véase principalmente Nietzsche, F.: “De la redención”, “De la visión y del enigma” y “El convaleciente” en *Así habló Zaratustra* (1886), op. cit.

<sup>414</sup> Nietzsche, F.: *La ciencia jovial* (1882), Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 327.

<sup>415</sup> Pues es de eso, de una pesadilla, de lo que le habla Zaratustra al enano en “De la visión y el enigma”:

“Cada una de las cosas que *pueden* correr, ¿no tendrá que haber recorrido ya alguna vez esa calle? Cada una de las cosas que *pueden* ocurrir, ¿no tendrá que haber ocurrido, haber sido hecha, haber transcurrido ya alguna vez?

tratado de dar cuenta a lo largo de nuestras lecturas, opera una suerte de ciclo incondicional, infinitamente repetido, que lo envuelve todo en un escalofriante –y, en ocasiones, siniestro– halo de irrealidad.

Pensemos, por ejemplo, en *Calendar*, donde Egoyan lleva este mecanismo hasta su paroxismo zambulléndonos, como ya lo hizo en *The adjuster*, en el interior de una inequívoca atmósfera kitsch donde las cosas se presentan como simple simulacro, sucedáneo o sustitución de una experiencia única, originaria e irremediabilmente perdida –una causa primera y totalizante.



#### 4. 8. La alegría nietzscheana

*“Redimir a los que han pasado, y transformar todo «Fue» en un «Así lo quise yo» –¡sólo eso sería para mí la redención!”*

Friedrich Nietzsche

Pero si la temática nietzscheana de la repetición permanece en un principio ligada a la categoría fundamental del retorno de lo mismo –retorno que es experimentado como un castigo que ha de soportarse, tal y como expresaba el aforismo 341 de *La ciencia jovial*– más tarde, “Zaratustra reconoce que, estando enfermo, no había comprendido en absoluto el eterno retorno”<sup>416</sup>, no había captado su “alegría”.

Al final de su escrito *De la visión y el enigma*, cuando Zaratustra despierta de la pesadilla producida por la paralizadora idea de que “el eterno retorno signifique el retorno del Todo, de lo Mismo y de lo Semejante, incluido el enano, incluido el más

---

Y si todo ha existido ya: ¿qué piensas tú, enano, de este instante? ¿No tendrá también este portón que haber existido ya? (...)

Y esa araña que se arrastra con lentitud a la luz de la luna, (...), y yo y tú, (...) –¿no tenemos todos nosotros que haber existido ya? (...) ¿no tenemos que retornar eternamente?

Así dije, con voz cada vez más queda: pues tenía miedo de mis propios pensamientos y de sus trasfondos. Entonces de repente, oí aullar a un perro cerca. (...)

¿Adónde se había ido ahora el enano? ¿Y el portón? ¿Y la araña? ¿Y todo el cuchicheo? ¿Había yo soñado, pues? ¿Me había despertado? *De repente* me encontré entre peñascos salvajes, solo, abandonado, en el más desierto claro de luna.” Nietzsche, F.: “De la visión y del enigma” en *Así habló Zaratustra* (1886), op. cit., pp. 230-321.

<sup>416</sup> Deleuze, G.: *Nietzsche* (1965), op. cit., p. 50.

pequeño de los hombres”<sup>417</sup>, tiene lugar la primera expresión simbólica del que hemos dado en llamar el eterno retorno selectivo:

Subiendo Zaratustra por un sendero vio “a un joven pastor retorciéndose, ahogándose, convulso, con el rostro descompuesto, de cuya boca colgaba una pesada serpiente negra.”

Ante ese ahogo, ante esa asfixia, producida por la serpiente, y que no es sino el ahogo y la asfixia que produce la idea del retorno de lo mismo, Zaratustra tuvo una revelación<sup>418</sup> y le gritó al pastor:

“¡Muerde! ¡Muerde!

“¡Arráncale la cabeza! ¡Muerde! –éste fue el grito que de mí se escapó, mi horror, mi odio, mi náusea, mi lástima, todas mis cosas buenas y malas gritaban en mí con *un* solo grito. (...)”

“Y el pastor mordió, tal como se lo aconsejo mi grito; ¡dio un buen mordisco! Lejos de sí escupió la cabeza de la serpiente –: y se puso en pie de un salto.”

“Ya no pastor, ya no hombre, –¡un transfigurado, iluminado, que *reía!* ¡Nunca antes en la tierra había reído hombre alguno como *él* rió!”<sup>419</sup>

El superar, el resistir la idea del eterno retorno, produce la transformación decisiva de la existencia: transformación de la seriedad y la pesadez a la ligereza de la risa; piensa Nietzsche, por ello, que la esencia de Zaratustra consiste en “cómo aquel que posee la visión más dura, más terrible de la realidad, aquel que ha pensado el «pensamiento más abismal», no encuentra para sí, a pesar de todo, ninguna objeción contra el existir y ni siquiera contra el eterno retorno de éste –antes bien, una razón más para *ser él mismo* el sí eterno dicho a todas las cosas, «el inmenso e ilimitado decir sí y amén».”<sup>420</sup>

La “alegría” del eterno retorno, su auténtica identidad, su fórmula suprema de afirmación<sup>421</sup>, es la del “Ser selectivo”<sup>422</sup>: es el propio eterno retorno el que opera la

---

<sup>417</sup> Deleuze, G.: *Diferencia y repetición* (1968), Amorrortu, Buenos Aires, 2002, p. 437.

<sup>418</sup> “El concepto de revelación, en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que lo conmueve y trastorna a uno en lo más hondo, describe sencillamente la realidad de los hechos. Se oye, no se busca; se toma, no se pregunta quién es el que lo da; como un rayo refulge un pensamiento, con necesidad, sin vacilación en la forma –yo no he tenido jamás que elegir.” Nietzsche, F.: *Ecce homo* (1888), op. cit., p. 107.

<sup>419</sup> Nietzsche, F.: *Así habló Zaratustra* (1886), op. cit., p. 232.

<sup>420</sup> Nietzsche, F.: *Ecce homo* (1888), op. cit., p. 113.

<sup>421</sup> “A todos los abismos llevo yo entonces, como una bendición, mi decir sí.” Nietzsche, F.: *Así habló Zaratustra* (1886), op. cit., p. 239.

<sup>422</sup> Deleuze, G.: *Nietzsche* (1965), op. cit., p. 50.

selección, el que hace de principio selectivo: “Mi doctrina dice así: vivir *de tal manera* que tengas que *desear* que vivir de nuevo sea la tarea –¡lo harás de todos modos!”<sup>423</sup>

La repetición se hace imperativa y positiva: lo que uno quiera, dice la enseñanza nietzscheana, ha de quererlo de tal manera que quiera también su eterno retorno –pues, ¡retornará de todos modos! Se trata, tal y como lo explica el filósofo en *El crepúsculo de los ídolos*, del “decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida (...). No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga de ese afecto (...): sino para, más allá del espanto y la compasión, *ser nosotros mismos* el eterno placer del devenir, –ese placer que incluye en sí también el *placer de destruir* (...)”<sup>424</sup>

Y bien, si hemos decidido traer aquí la experiencia nietzscheana acerca del eterno retorno, esa experiencia que vive la repetición como el objeto mismo del querer, es porque, tal y como veníamos sugiriendo, pensamos que participa de la misma lógica que moviliza el texto-Egoyan: pues en Nietzsche, pero también en Egoyan, si la repetición es lo que mata, es, asimismo, lo que salva; porque en la repetición reside, al mismo tiempo, todo el juego de la vida y de la muerte, todo el juego de la pérdida y de la salvación.

#### **4. 9. El palpito de la repetición**

Pasemos, para terminar, a sentir por última vez el palpito de la repetición –y, con él, el de las insinuaciones, casi siempre tímidas, de la diferencia–, pero no ya como hemos hecho a lo largo de los análisis en el interior de cada texto, sino en el cruce de ambos, en su intersección.

Atenderemos, para ello, a las cadencias repetitivas que se orquestan entre los dos personajes protagonistas, Noah, el liquidador, y Mitchell, el abogado: dos profesiones que se desplazan al lugar del siniestro –ya sean las casa en llamas o el pueblo de Sam Dent, respectivamente– para valorar la desgracia acontecida; –Noah para valorar los objetos perdidos y conseguir una buena póliza para sus clientes; Mitchell para valorar las causas del accidente y conseguir una buena indemnización para sus clientes.

Veamos, en primer lugar, cómo se presentan:

Noah, lo hemos escuchado en numerosas ocasiones, se dirige a sus clientes diciéndoles: “*Soy un liquidador.*”

---

<sup>423</sup> En *Aurora*, citado en Deleuze, G.: *Nietzsche* (1965), op. cit., p. 111.

<sup>424</sup> Nietzsche, F.: *El crepúsculo de los ídolos* (1889), Alianza Editorial, Madrid, 1994, p. 152.



Y luego añade: “...quizá no lo sienta pero está en estado de shock.”



Mientras que Mitchell, por su parte, se dirige a sus clientes diciéndoles: “Soy abogado.”



Y luego añade: “Es un momento espantoso pero es importante que hablemos.”



Y así, uno y otro, entran en contacto “en un momento espantoso” con sus clientes, todos ellos “en shock”, y comienzan a confeccionar sus “listas de pérdidas”: Noah, con los objetos perdidos, sus fetiches, que luego el pago del seguro habrá de compensar por segunda vez...



... y Mitchell, con las familias que han perdido a sus hijos, tachando a todas aquellas que luego podrían perjudicarlo en el juicio.



Listas que, como vemos, tiene un mismo objetivo: conseguir cuanto más dinero –ya sea por la póliza o por las indemnizaciones– mejor.

Pero anotadas estas primeras y sutiles semejanzas quisiéramos comenzar a desplegar lo que, a nuestro entender, constituye el núcleo de la cuestión: lo que se repite, lo que retorna de forma excesiva, es que los dos, tanto el liquidador como el abogado, se ven impelidos a cargar con el peso de todas las desgracias de sus clientes, seres heridos, desvalidos y necesitados –seres, recalquémoslo, en estado de pérdida, en falta.

Pensemos, primero, en *The adjuster*. Cuando Tim –el padre alicaído– descubre su ser quebrado, o cuando Lorraine –la madre incestuosa– descubre su cansancio, Noah, que significa “consuelo” en hebreo, les consuela diciendo: “*Yo espero igual que tú. Cuando antes se resuelva, más felices estaremos.*”



Consuelo en el que, lo sabemos, se instala su goce: “mi desgracia es la tuya”, les viene a decir Noah, por eso, “también mi felicidad depende de la tuya” –y así, como si de un franciscano se tratase, su entrega se sitúa del lado del sacrificio: un sacrificio en el que él se ofrece a un otro necesitado.

¿Y Mitchell? ¿No se entrega también él, y con gran intensidad, para, según dice, encauzar la ira de los padres que acaban de perder a sus hijos?: “*Está usted enojada, ¿verdad? Para eso estoy aquí, para darle voz a su ira.*”





Y si uno y otro se entregan, si se ofrecen, es, insistamos en ello, porque sus clientes están necesitados; porque ambos tratan con gente necesitada,



... gente que les necesita precisamente a ellos.



¿Por qué? Pues, evidentemente, porque ellos, Noah y Mitchell, saben lo que necesitan...



... porque ellos saben lo que les conviene –“*Sé lo que les conviene, créanme.*”



Tocar, sentir, palpar sus desgracias: tal es, lo habíamos anunciado, el núcleo de su goce –saborear las desgracias ajenas, desgracias que les excitan, o como dice Hilditch, el protagonista de *Felicia's journey*, les estimulan: “*Los problemas de los demás pueden estimular el ánimo, Felicia.*”



Dosis de desgracias ajenas que estos personajes –Noah, Mitchell, pero también Peter en *Next of Kin*, Lance en *Speaking Parts*, Hilditch en *Felicias's journey* o David en *Ararat*– hacen suyas: “*Todos hemos perdido a nuestros hijos. Están muertos para nosotros. (...) Algo terrible ha ocurrido que se ha llevado a nuestros hijos. Es demasiado tarde. Se han ido.*”



Y así, alimentándose, como vemos, de dichas desgracias, se erigen en salvadores de sus sufrientes víctimas: Noah, el ángel benefactor, haciendo suya la responsabilidad de que todas las gentes cuyas vidas han sido desarraigadas...



... “*se recuperasen lo antes posible.*”



Y Mitchell, el padre furioso e impotente, haciendo suyo el “*deber de asegurar la responsabilidad moral de esta sociedad*”,



... luchando “*para proteger a otros niños inocentes*”,



... hablando no sólo “en nombre de su ira sino también en nombre del futuro”,



... un futuro en el que todos deberán reconocer “la enorme magnitud” del “sufrimiento” de Dolores, algo que no ocurrirá hasta que él, Mitchell, limpie su buen nombre.



Salvadores, decíamos, de sus sufrientes víctimas, sí, pero sobre todo, lo acabamos de escuchar, de su propio drama.

Y es que mientras Noah, que desea que su casa arda, se desplaza ahí donde otras casas arden...



... para tratar de obturar la falta provocada por el fuego que, como él mismo le dijo a Louise, ha desarraigado la vida de todos sus clientes, ¿cómo?, dándoles todo lo que necesitan y de la manera que lo necesitan, esto es, amándoles –y, en el extremo, amándoles del todo, ya que, no lo olvidemos, es del fuego (sexual) de sus víctimas de lo que se trata.





Mitchell, que desea que su hija esté muerta, se desplaza ahí donde otros hijos están muertos...



... para, al igual que hiciera Noah, tratar de obturar la falta provocada por el hielo que ha resquebrajado la vida de sus clientes: y, así, para no sentirse impotente frente a la muerte de otros niños inocentes, para poder encauzar su propia ira, para pensar que hizo todo lo que se supone que “el padre de una drogadicta” debe de hacer, para que todos reconozcan “la enorme magnitud de su sufrimiento” y, por último, para “limpiar su nombre (el Nombre del Padre), su reputación, definitivamente” –como trató de hacer con Dolores, aunque sin éxito.



De modo que, en definitiva, si Noah va en busca del fuego y Mitchell va en busca del hielo es en un desesperado intento de salvarse –de auto-afirmarse, de reconocerse, de no ser en la impotencia, o, lo que es lo mismo, de ser.

#### 4. 10. El eterno *deleite*, o la pasión del incesto

*“He vivido mi eterno retorno; he filosofado con mi ser y las ruedas del caos me han arrastrado al torbellino de la locura. Pero en sus brazos siento el empuje total del «eterno femenino»; ella me hizo goethiano y fui salvado de la condena.”*

Friedrich Nietzsche

Y rozando el fuego de *The adjuster* y el hielo de *The sweet hereafter* terminamos: porque ahí, en ese fuego y en ese hielo, adviene, una y otra vez, ¿qué?: la repetición: una repetición, lo habíamos anticipado, de la que depende lo que encadena y

lo que libera, lo que vive y lo que muere; una repetición de la que depende la destrucción, pero, también, la salvación; –es el eterno *deleite*, o la pasión del incesto.

Cuando en *The adjuster*, finalmente, todo arde, ¿qué ocurre?

Que mientras Bubba se destruye, se aniquila, en el incestuoso goce del fuego, Noah, se salva, sobrevive a él.



Y, entonces, salvado, vuelve al punto de partida –ahí donde todo comenzó.



Y comienza a dar vueltas y vueltas alrededor del círculo del eterno retorno: locura, pánico, angustia, desintegración, pero, sobre todo, risa –y goce.



Una risa loca, enfermiza, crispada –¿será esta la risa de la que nos habla Zaratustra?<sup>425</sup>

Una risa, y un goce, como la risa y el goce que arrasó a Hera cuando ardió en el fuego de su hoguera.

<sup>425</sup> “Vosotros hombres superiores, esto es lo peor de vosotros: ninguno habéis aprendido a bailar como hay que bailar - ¡a bailar por encima de vosotros mismos! ¡Qué importa que os hayáis malogrado! ¡Cuántas cosas son posibles aún! ¡Aprended, pues, a reiros de vosotros sin preocuparos de vosotros! Levantad vuestros corazones, vosotros buenos bailarines, ¡arriba!, ¡más arriba! ¡Y no me olvidéis tampoco el buen reír!

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros hermanos míos, os arrojé esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, *aprendedme* - ¡a reír!” Nietzsche, F.: “Del hombre superior” en *Así habló Zaratustra* (1886), op. cit., p. 401.



Lo estamos viendo: Noah y Hera ríen, gozan: es el eterno círculo de la destrucción y de la salvación.



Y cuando en *The sweet hereafter*, finalmente, todo se hiela, ¿qué ocurre?

Que mientras todos los niños desaparecen, mueren, Nicole se salva, sobrevive.



Insistimos, el eterno círculo de la destrucción y de la salvación sigue girando en *The sweet hereafter*, como el autobús, como la noria –como una enorme ola.



Y, entonces, salvada, Nicole sonríe dulcemente.



Y la débil sonrisa que se dibuja en su boca se eleva vivamente hacia sus luminosos ojos: acontece, en ese momento, un frenético pensamiento de felicidad.

Un pensamiento que nos hace retornar al pie del incesto –¿será, como ocurrió en *The adjuster*, justo ahí, en ese instante, cuando todo comenzó?



Sea como fuere, Nicole, finalmente, ríe –y goza: es el eterno círculo del *deleite*, o la pasión del incesto.

## **APÉNDICES**

### **BREVES NOTAS BIOGRÁFICAS Y FILMOGRAFÍA COMENTADA**

## APÉNDICES

### BREVES NOTAS BIOGRÁFICAS Y FILMOGRAFÍA COMENTADA

Trazaremos, para concluir, unas breves pinceladas de la biografía de Atom Egoyan así como un rápido bosquejo por su cinematografía.<sup>426</sup>

#### **Breves notas biográficas: los primeros años**

Atom Egoyan<sup>427</sup> nace en el seno de una familia armenia el 19 de julio de 1960 en El Cairo. Tres años después de su nacimiento, sus padres, hijos de refugiados armenios, se vieron obligados a emigrar a Victoria (Canadá) huyendo de la persecución que la dictadura de Nasser desató sobre los armenios en Egipto, de modo que, tras esta situación de doble desarraigo que hubo de marcar hondamente su vida, Egoyan crece y se forma en la cultura occidental.

En Victoria, British Columbia, y a diferencia de lo que ocurría en Montreal o en Toronto, era muy extraña la presencia de emigrantes armenios. Tal y como recoge Jonathan Romney: “Aware of being different in his very English school, where teachers would call him “littlel Arab.”<sup>428</sup> Ante esta situación, Egoyan dejó de hablar armenio a los cinco años incluso con sus padres pues le hacía sentirse incómodamente diferente entre sus compañeros y sólo a los 18 años, cuando se fue de su casa paterna a estudiar Relaciones Internacionales en la Universidad de Toronto, su procedencia armenia dejó de ser un problema para él. Comenzó, entonces, a redescubrir sus raíces e incluso pasó a exagerar su origen cultural: “Aprendí que se puede usar tu propia nacionalidad como excusa. Puedes representar un papel. Yo exageré mi *armenianismo*. Lo utilicé para fabricarme una identidad. Lo utilicé para disimular mi inseguridad.”<sup>429</sup>

---

<sup>426</sup> Para el desarrollo de los siguientes apéndices hemos seguido fundamentalmente los siguientes estudios sobre la obra de Egoyan: Weinrichter, A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan*, (1995), op. cit.; Ismert, L.: *Atom Egoyan: Hors d'usage* (2002), op. cit. y Romney, J.: *Atom Egoyan* (2003), op. cit.

<sup>427</sup> Sus padres le pusieron el nombre de Atom (“átomo”) para celebrar la llegada a Egipto de la energía atómica.

<sup>428</sup> Romney, J.: *Atom Egoyan* (2003), op. cit., p. 7.

<sup>429</sup> Citado en Weinrichter, A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan* (1995), op. cit., p. 12.

Durante sus años en la universidad, comenta Weinrichter, Egoyan se convirtió en una especie de estrella estudiantil: escribió obras de teatro, crítica de cine, participó en pequeñas películas, aprendió a tocar la guitarra, hasta que en 1984, a sus 24 años, realizó su primer largometraje, *Next of Kin*, convirtiéndose en el director más joven nominado para un “Genie” –los “Oscar” de la industria canadiense.

### **Filmografía comentada**

#### ***Next of Kin (Parientes cercanos, 1984)***

En este primer film ya están presentes algunos de los rasgos más característicos de su poética, como, por ejemplo, la permanente tensión entre su origen armenio y su formación de intelectual occidental, así como el constante desplazamiento con el cual sus personajes tratan de liberarse de su propia historia personal. “La idea global de desplazamiento –comenta el cineasta– figura de manera prominente en mi cine. Desplazamiento cultural, sexual, y familiar: estos son temas muy importantes para mí.”<sup>430</sup>

Y así, precisamente, comienza su primer film: con un desplazamiento.



Peter Foster, un joven WASP (blanco, anglosajón, protestante), insatisfecho dentro de su familia huye de sus padres y se desplaza miles de kilómetros para hacerse pasar por el hijo que años atrás una familia armenia dio en adopción.



Como ha señalado el ensayista Jacinto Lageira<sup>431</sup>, la historia de Peter es la de una sustitución física pero también la de una sustitución mental: él busca encontrar una identidad ocupando el papel y el lugar de otro.

<sup>430</sup> Citado en Weinrichter, A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan* (1995), op. cit., p. 12.

<sup>431</sup> Véase Lageira, J. : *Le souvenir des morceaux épars en Atom Egoyan* (1993), op. cit.



Y así, continúa Lageira, Egoyan pone en escena la complementariedad de los fantasmas “de una familia que busca a un hijo que existe realmente” y de un hijo que “busca una familia que existe en su imaginación.”<sup>432</sup>

### ***Family Viewing (La familia en vídeo, 1987)***

Tres años más tarde, Egoyan realiza su segundo largometraje, *Family Viewing*, por el que es nominado en el Festival de Berlín donde Wim Wenders tiene el gesto de entregarle el premio que había recibido por *Der Himmel über Berlin (El cielo sobre Berlín, 1987)*, hecho que contribuyó notablemente a su lanzamiento internacional.

*Family Viewing* está protagonizada por Van, un joven que descubre que su padre borra los videos familiares en los que aparecía su madre para grabar sesiones pornográficas caseras. En ellas, el padre pone en práctica con Sandra, su amante –y con quien también Van, el hijo, tiene relaciones sexuales–, las conversaciones que mantiene con Aline a través de una línea de teléfono caliente.



Videos, así pues, en los que la amante no hace sino reemplazar el cuerpo ausente de la mujer que se encuentra al otro lado de la línea telefónica.



Paralelamente, Van, el protagonista, con el propósito de salvar a su abuela materna que se consume en un decadente hospital en el que su padre la ha recluido,

<sup>432</sup> Lageira, J. : *Le souvenir des morceaux épars* en *Atom Egoyan (1993)*, op. cit, p. 34.

comienza a trabajar en un hotel para esconderla temporalmente en una de sus habitaciones y poder así liberarla del dominio paterno.



### ***Speaking Parts (Guiones cambiados, 1989)***

En *Speaking Parts*, su siguiente film, asistimos a la historia de Clara, una guionista obsesionada con la muerte de su hermano ya que, años atrás, éste le donó un pulmón para salvar su vida y como consecuencia murió.



Clara ha escrito un guión con su historia y busca a un actor que interprete el papel de su hermano. Aparece, en ese momento, Lance, un joven actor que trabaja en el hotel donde Clara se aloja y del que inmediatamente ella se enamorará dado el notable parecido que guarda con su hermano muerto.



Mientras tanto, Lisa, una chica que trabaja en el mismo hotel, alquila una y otra vez las películas en las que Lance sale de “extra” y pasa las noches contemplando su imagen.



### ***The Adjuster (El liquidador, 1991)***

Tras *Speaking Parts* Egoyan realiza *The Adjuster*, el primer film que se estrenó comercialmente en España y por el que ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Moscú, el Premio a la Mejor Película Canadiense en el Festival de Cine Internacional de Toronto y la Espiga de Oro del Festival de Valladolid.

### ***Calendar (Calendario, 1993)***

Y dos años después se estrena *Calendar*, film en el que Egoyan aborda directamente sus raíces armenias a través de Peter, un fotógrafo y cameraman interpretado por él mismo que viaja a Armenia con su mujer para realizar doce imágenes de iglesias históricas para un calendario.<sup>433</sup>

La pareja va de un sitio a otro acompañada de un guía que les explica la historia de cada uno de los lugares que luego formarán parte del calendario. Durante sus visitas, la mujer se enamora del guía mientras Peter va grabando con su cámara las iglesias y, junto a ellas, la desintegración de su propia vida conyugal.



Peter regresa sólo a Canadá con las doce fotos pero sin su mujer y se instala en un proceso ritualizado y obsesivo que le lleva a repetir compulsivamente la misma vivencia: cada mes invita a cenar en su apartamento a una amiga que invariablemente abandona la mesa para llamar por teléfono mientras él recuerda los videos que rodó en Armenia con su ex-mujer.



---

<sup>433</sup> A este respecto cometa Egoyan: “El testimonio fotográfico de mi juventud en Egipto ha impregnado de forma tan profunda mi memoria que cuando me preguntan si me acuerdo el El Cairo, me resulta imposible disociar estas impresiones mecánicas de cualquier recuerdo “real” de mi vida en esta localidad. Mi relación con Armenia es todavía más abstracta. Debido a que mis padres también nacieron en Egipto, no podía establecer ninguna relación con Armenia a través de mis recuerdos personales. De hecho, no he comenzado a sentirme realmente armenio hasta que he visto imágenes del arte armenio.” Citado en Weinrichter, A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan* (1995), op. cit., p. 67.

### ***Exotica (Exótica, 1993)***

Con su siguiente film, *Exotica*, Egoyan logra consagrarse como autor de un extraordinario y muy peculiar estilo obteniendo, entre otros, el Premio al Mejor Film en el Festival Internacional de Cine de Toronto, los Genie a la Mejor Dirección, Mejor Película, Mejor Guión Original, Mejor Actor de Reparto y Mejor Producción Artística, el Premio de la Crítica del Festival de Cannes y la Espiga de Plata en el Festival de Valladolid.

*Exotica* es el nombre del club nocturno al que va Francis para contemplar a Christina, una joven que cada noche se disfraza de colegiala y hace un sensual “striptease” al son de la canción “Everybody knows” de Leonard Cohen. A Francis y a Christina les une un fuerte e inaprensible vínculo ya que ella era la canguro de la hija de Francis que un fatídico día fue brutalmente violada y asesinada.



Entretanto, a Eric, el discjockey de Exótica y que, a su vez, fue amante de Christina, le atormenta la relación que Francis mantiene con la joven hasta el punto de que le incitará a que la toque provocando así su expulsión del local ya que en Exótica se prohíbe todo contacto.



Francis, tras haber perdido lo único que le quedaba, es decir, esas noches que pasaba contemplando a Chistina, acude a la puerta del local con la intención de matar a Eric, pero, entonces, un especial encuentro tiene lugar entre estos personajes pues fue él, Eric, quien encontró el cadáver de su hija.



Y, finalmente, se compadecen el uno del otro –y se abrazan.

### ***The Sweet Hereafter (El dulce porvenir, 1997)***

Tras *Exótica*, Egoyan realiza su primera adaptación, *The Sweet Hereafter*, film con el que consigue su definitiva proyección internacional al ser nominado por la Academia en la categoría de Mejor Dirección y Mejor Guión Adaptado y obtener, por citar los más destacados, el Premio a la Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Toronto, el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes, varios Genie, entre ellos, a la Mejor Dirección, Fotografía, Banda Sonora, Montaje y Sonido, y la Espiga de Oro en el Festival de Cine de Valladolid.

### ***Felicias's journey (El viaje de Felicia, 1999)***

Su segunda adaptación literaria<sup>434</sup>, *Felicias's journey*, fue ganadora de los Genie al Mejor Guión Adaptado, Fotografía, Música y Actor de Reparto y obtuvo el Premio al Mejor Director de Fotografía en el Festival de Cine de Valladolid.

En este film, Egoyan nos narra la aventura de Felicia, una joven que un verano conoce a un muchacho del que se enamora y se queda embarazada. Felicia, tras saber que no puede contar con el apoyo de su padre, abandona el pequeño pueblo irlandés en el que vive y se va a Birmingham en busca del futuro padre de su hijo.



Allí conoce a Joseph Ambrose Hilditch, un meticuloso gerente de una empresa de comidas con el que traba una curiosa amistad. Pero Hilditch, lejos de lo que en un principio pudiera parecer, no es sólo un caballero al que le gusta la cocina francesa, sino que tras su amable fachada se esconde, al estilo hitchcockiano, la historia de un asesino atrapado en las redes del pasado.



<sup>434</sup> Trevor, W.: *Felicias's Journey* (1994), Viking, Londres y Nueva York, 1994.

### ***Ararat* (2002)**

Su última película estrenada en España, *Ararat*, estuvo nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes y ganó los Premios a la Mejor Película, Mejor Dirección y Mejor Actriz de Reparto en el Festival de Cine de Durban, los Premios Genie a la Mejor Película, Mejor Actriz de Reparto, Mejor Actor de Reparto y Mejor Música Original, el Premio PFS (Political Film Society) en Derechos Humanos de la Sociedad de Cine Político de EEUU y la Espiga de Oro en el Festival de Cine de Valladolid.

*Ararat* cuenta la historia de Ani, una profesora de arte cuyo marido murió cuando intentó asesinar a un diplomático turco. Su hijo, Raffi, tiene una complicada relación con su novia, Celia, ya que Ani, tras la muerte de su primer marido, mantuvo relaciones con el padre de Celia hasta que éste se suicidó al enterarse de que Ani estaba con otro hombre.



Por otra parte, Edouard Saroyan, un director de cine armenio, filma una película sobre el genocidio que tuvo lugar en la ciudad de Van para la que Ani hace de asesora pues ella investigó en profundidad sobre la vida del pintor armenio Gorky y su relación con el genocidio.



Hay, paralelamente, una última trama en la que un policía del área de narcóticos del aeropuerto de Toronto deberá valorar si los rollos de película con los que Raffi regresa del monte Ararat donde había ido en busca de las huellas de su padre contienen o no heroína.



***Where the true lies (Donde la verdad miente, 2005)***

En su último film, *Where the true lies*, nominado a la Palma de Oro en el Festival de Cannes y ganador del Premio Genie al Mejor Guión Adaptado, K. O'Connor, una joven periodista, intenta descubrir la verdad en torno a la ruptura de la amistad entre dos estrellas de Hollywood, Lanny Morris y Vince Collins, que, 20 años atrás, se vieron envueltos en la misteriosa muerte de una chica en la habitación de un hotel.

# **FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE LOS FILMS**

## FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE LOS FILMS

### *The Adjuster (El liquidador)*

#### **Ficha técnica**

Dirección: Atom Egoyan

Producido por: Ego Film Art con la colaboración de Telefilm Canada, The Notario Film Development Corporation y Alliances Communications.

Productores: Atom Egoyan y Camelia Frieberg

Productor asociado: David J. Webb

Guión: Atom Egoyan

Fotografía: Paul Sarossy

Montaje: Susan Shipton

Música: Michael Danna

Diseño de sonido: Steven Munro

Diseño de producción: Linda Del Rosario y Richard Paris

Dirección de arte: Linda Del Rosario y Richard Paris

Diseño de vestuario: Maya Mani

Peluquería: Maxine Rennes-Gunderson

Maquillaje: Nicole Demers

Género: Drama

Nacionalidad: Canadá

Año: 1991

Duración: 102 minutos

#### **Ficha artística**

Elias Koteas: Noah Render

Arsinée Khanjian: Hera

Maury Chaykin: Bubba

Gabrielle Rose: Mimi

Jennifer Dale: Arianne

Rose Sarkisyan: Seta, hermana de Hera

Armen Kokorian: Simon, hijo de Hera

Don McKellar: Tyler, el censor joven

David Hemblen: Bert, el censor mayor

Jacqueline Samuda: Louise

Gerard Parkes: Tim

Patricia Collins : Lorraine

John Gilbert : El doctor

Stephen Ouimette: Larry, el coleccionador de mariposas

Raoul Trujillo: Matthew, el amante

## *The sweet hereafter (El dulce porvenir)*

### **Ficha técnica**

Dirección: Atom Egoyan

Productores: Atom Egoyan y Camelia Frieberg

Productores ejecutivos: Andras Hamori y Robert Lantos

Productor asociado: David J. Webb

Directora de producción: Sandra Cunningham

Guión: Atom Egoyan

Argumento: Basado en la novela Como en otro mundo de Russell Banks

Fotografía: Paul Sarossy

Montaje: Susan Shipton

Música: Michael Danna

Diseño de sonido: Steve Munro

Diseño de producción: Phillip Barker

Dirección de arte: Kathleen Climie

Decorados: Patricia Cuccia

Diseño de vestuario: Beth Pasternak

Peluquería: Gérald Altenburg

Maquillaje: Sylvain Cournoyer

Género: Drama

Nacionalidad: Canadá

Año: 1997

Duración: 107 minutos

### **Ficha artística**

Ian Holm: Mitchell Stevens

Caerthan Banks: Zoe

Sarah Polley: Nicole Burnell

Tom McCamus: Sam Burnell

Bruce Greenwood: Billy Ansel  
Sarah Rosen Fruitman: Jessica Ansell  
Marc Donato: Mason Ansell  
Gabrielle Rose: Dolores Driscoll  
David Hemblen: Abbott Driscoll  
Alberta Watson: Risa Walter  
Maury Chaykin: Wendel Walker  
Devon Finn: Sean Walker  
Stephanie Morgenstern: Allison O'Donnell  
Arsinée Khanjian: Wanda Otto  
Earl Pastko: Hartley Otto  
Simon Baker: Bear Otto  
Fides Krucker: Clara Stevens  
Magdalena Sokoloski: Zoe (escena primaria)  
James D. Watts: Mitchell (escena primaria)  
Russell Banks: Doctor Robeson

## Filmografía

### Cortometrajes

*Howard in particular* (*Howard en particular*, 1979)

*After grad with dad* (*Tras la graduación con papá*, 1980)

*Peep show* (1981)

*Open house* (*Casa abierta*, 1982)

*Men: a passion playground* (*Hombres: una pasión de patio*, 1985)

*In this corner* (*En esta esquina*, 1985)

*Looking for nothing* (*No busco nada*, 1988)

*En passant* (1992)

*A portrait of Arshile* (*Un retrato de Arshile*, 1995)

*Bach cello suit #4: Sarabande* (1997)

*The line* (1976-2000) *From: Preludes* (2000)

*Diaspora* (2001)

### Series de televisión

*The final twist* (*El giro definitivo*, 1987)

*Friday de 13th* (1987)

*The twilinght zone* (1989)

*Gross Misconduct* (1993)

*Yo-Yo Ma: Inspider by Bach* (1997)

*Krapp's last tape* (*La última cinta de Krapp*, 2000)

### Documentales

*Citadel* (2006)

### Largometrajes

*Next of Kin* (*Parientes cercanos*, 1984)

*Family Viewing* (*La familia en vídeo*, 1987)

*Speaking Parts* (*Guiones cambiados*, 1989)

*The Adjuster* (*El liquidador*, 1991)

*Calendar (Calendario, 1993)*

*Exotica (1994)*

*The Sweet Hereafter (El dulce porvenir, 1997)*

*Felicias's journey (El viaje de Felicia, 1999)*

*Ararat (2002)*

*Where the true lies (Donde la verdad miente, 2005)*

# **BIBLIOGRAFÍA**

# BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía general

- ABRIL, G.: *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos* (1997), Cátedra, Madrid, 1997.
- ADORNO, Th. W.: *Teoría estética* (1969), Taurus, Madrid, 1992.
- AGEL, H.: *¿El cine tiene alma?* (1952), Rialp, Madrid, 1958.
- *Estética del cine* (1957), Eudeba, Buenos Aires, 1968.
  - *El cine y lo sagrado* (1960), Rialp, Madrid, 1960.
- ALONSO GARCÍA, L.: *Enunciación Cinematográfica. Ivan-Tarkovski* (1995), Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- ARISTARCO, G.: *Historia de las teorías cinematográficas* (1951), Lumen, Barcelona, 1968.
- ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual* (1954-1974), Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- *El cine como arte* (1957), Paidós, Barcelona, 1990.
  - *Pensamiento visual* (1969), Paidós, Barcelona, 1998.
  - *El poder del centro* (1982), Akal, Madrid, 2001.
- AULAGNIER, P.: *La perversión como estructura* (1966), en *La perversión*, Azul Editorial, Buenos Aires, 2000.
- AUMOUNT, J.: *La imagen* (1990), Paidós, Barcelona, 1992.
- *La estética hoy* (1998), Cátedra, Madrid, 2001.
- AUMOUNT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M.: *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración y lenguaje* (1983), Paidós Comunicación, Barcelona, 1996.
- AUMOUNT, J. y MARIE, M.: *Análisis del film* (1988), Paidós Comunicación, Barcelona, 1990.
- AZNAR ANGLÉS, E.: *El monólogo interior: un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura* (1996), Ediciones Universitarias de Barcelona, Barcelona, 1996.
- BACHELARD, G.: *Poética del espacio* (1957), FCE, México, 1987.
- *Epistemología* (1971), Anagrama, Barcelona, 1989.

- BAENA DÍAZ, F.: *La huella de la luz (Una teoría para el texto fotográfico)* (1996), Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- *Nota a una nota prepostuma (A propósito de La Cámara Lúcida)* (1996), en Trama y Fondo nº 1, Madrid, 1996.
  - *Eccehomo (Huellas de El Hombre Elefante)* (1997), en Trama y Fondo nº 3, Madrid, 1997.
  - *Ecos de un silencio* (1998), en Trama y Fondo nº 5, Madrid, 1998.
  - *Notas para un ensayo de la fotografía lograda* (2003), en Trama y Fondo nº 15, Madrid, 2003.
  - *Donna Haraway. De la representación a la articulación* (2004), en Trama y Fondo nº 16, Madrid, 2004.
- BAL, M.: *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* (1985), Cátedra, Madrid, 1987.
- BALAZS, B.: *Film, evolución y estética de un arte nuevo* (1949), Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- BALESTRINI, L.: *L'Informazione audiovisiva. Problema di linguaggio* (1984), ERI, Turín, 1984.
- BALLO, J.: *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine* (1997), Anagrama, Barcelona, 1997.
- *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine* (2000), Anagrama, Barcelona, 2000.
- BARTHES, R.: *El grado cero de la escritura* (1953), Siglo XXI, Madrid, 2005.
- *Mitologías* (1957), Siglo XXI, Madrid, 1980.
  - *Elementos de semiología* (1964), Alberto Corazón, Madrid, 1971.
  - *Crítica y Verdad* (1966), Siglo XXI, Madrid, 1972.
  - *Sistema de la moda; y otros ensayos* (1967), Paidós, Barcelona, 2003.
  - *S/Z* (1970), Siglo XXI, Madrid, 1980.
  - *El placer del texto y lección inaugural* (1974-1977), Siglo XXI, Madrid, 2000.
  - *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), Siglo XXI, Madrid, 2006.
  - *Lo neutro* (1977-1978), Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.
  - *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía* (1980), Paidós, Barcelona, 2006.

- *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (1982), Paidós, Barcelona, 2002.
  - *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (1984), Paidós, Barcelona, 2002.
  - *La aventura semiológica* (1985). Paidós, Barcelona, 1990.
- BARTHES, R., BREMOND, C., TODOROV, T. y METZ, CH.: *La semiología* (1970), Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- BATAILLE, G.: *La literatura y el mal* (1957), Taurus, Madrid, 1981.
- *El erotismo* (1957), Tusquets, Barcelona, 1997.
  - *Las lágrimas de Eros* (1981), Tusquets, Barcelona, 2002.
- BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro* (1978), Kairós, Barcelona, 1984.
- *De la seducción* (1986), Cátedra, Madrid, 1989.
- BAUMGARTEN, A. G.: *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique* (1735), L'Herne, Paris, 1988.
- *L'estetica* (1750-1758), Aesthetica Edizioni, Palermo, 2000.
- BAZIN, A.: *El mito del cine total* (1946), en Critique, París, 1957.
- *Muerte todas las tardes* (1949), en Cahiers du Cinema, París, 1951.
  - *Teatro y cine* (1951), en Espirit, París, 1951.
  - *Montaje prohibido* (1953), Cahiers du Cinema, París, 1953.
  - *Al margen de "el erotismo en el cine"* (1957), Cahiers du Cinema, París, 1957.
  - *¿Qué es el cine?* (1957), Rialp, Madrid, 2006.
  - *Jean Renoir* (1958), Paidós Iberica, Madrid, 1999.
  - *El cine de la crueldad* (1977), Mensajero, Bilbao, 1977.
- BELLEMIN, N.: *Hacia el inconsciente del texto* (1979), Hachette, Buenos Aires, 1988.
- BELLOUR, R.: *El libro de los otros* (1971), Editorial Anagrama, Barcelona, 1973.
- BENET, V. J.: *Montaje y narrativa en el cine primitivo* (1989), en Archivos, Valencia, 1989.
- *Moonfleet, estrategias de la enunciación* (1992), en SANCHEZ BIOSCA, S. (compilador): *Más allá de la duda, el cine de Fritz Lang* (1992), Universidad de Valencia, Valencia, 1992.
  - *El tiempo de la narración clásica* (1992), Textos de la Filmoteca, Valencia, 1992.

- *Narración, tiempo y cohesión en el relato en "Gone with the wind"* (1993), en Archivos de la Filmoteca nº 14, Valencia, 1993.
- BENJAMIN, W.: *El narrador* (1936), en Revista de Occidente, Madrid, 1936.
- *Discursos interrumpidos I* (1940), Taurus, Madrid, 1989.
  - *Libro de los pasajes* (1927-1940), Akal, 2007.
- BENVENISTE, E.: *Problemas de lingüística general I* (1966), Siglo XXI, Madrid, 2002.
- *Problemas de lingüística general II* (1974), Siglo XXI, Madrid, 2002.
- BERENSTEIN, A.: *Vida sexual y repetición* (2002), Editorial Síntesis, Madrid, 2002.
- BERGSON, H.: *Memoria y vida* (1934), Altaya, Barcelona, 1994.
- BETTELHEIM, B.: *Psicoanálisis del cuento de hadas* (1977), Crítica, Barcelona, 2005.
- BETTETINI, G.: *Tiempo de la expresión cinematográfica: la lógica temporal de los test audiovisuales* (1979), FCE, México, 1984.
- *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva* (1984), Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1986.
- BLANCO, D.: *Figures discursives de l'enonciation cinématographique* (1987), G.R.S.L., París, 1987.
- BLANCO, J y SAN PABLO, P.: *Blue Jean Godard número 1* (1999), Caja España, León, 1999.
- BLANCHOT, M.: *El espacio literario* (1987), Paidós, Barcelona, 1992.
- BOOTH, W.: *Retórica de la ficción* (1974), Bosh, Barcelona, 1974.
- BORDWELL, D.: *El significado del film* (1989), Paidós, Barcelona, 1995.
- *La narración en el cine de ficción* (1996), Paidós, Barcelona, 1996.
- BORDWELL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K.: *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (1985), Paidós, Barcelona, 1997.
- BOZAL, V.: *Mimesis, las imágenes y las cosas* (1973), Visor, Madrid, 1987.
- BRANIGAN, E.: *Point of View in the Cinema* (1973), Mouton, Nueva York, 1984.
- *Formal permutations of the point of view short* (1978), en Screen, Londres, 1978.
  - *Spectator and film space: two theories* (1981), en Screen, Nueva York, 1981.
- BREMOND, C.: *Logique du Recit* (1973), Seuil, París, 1973.
- BRESSON, R.: *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), Ardora Ediciones, Madrid, 1997.

- BROWNE, N.: *El espectador en el texto: la retórica de la diligencia* (1975), en Revista de Ciencias de la Información nº 2, Madrid, 1975.
- BRUNETTA, G. P.: *Nacimiento del relato cinematográfico: Griffith 1908-1912* (1974), Cátedra, Madrid, 1993.
- BURCH, N.: *Praxis del cine* (1969), Fundamentos, Madrid, 2004.
- *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (1981), Cátedra, Madrid, 1991.
- BUSCEMA, M.: *La enunciazione visiva* (1979), en Filmcritica, Roma, 1979.
- CABELLO, G.: *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch* (2005), Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.
- CALABRESE, O.: *El lenguaje del arte* (1985), Paidós, Barcelona, 1987.
- *La era neobarroca* (1987), Cátedra, Madrid, 1989.
  - *Cómo se lee una obra de arte* (1999), Cátedra, Madrid, 1999.
- CALVO SERRALLER, F.: *La crítica del arte* (1993), en VVAA *Los espectáculos del arte*, Tusquets, Barcelona, 1993.
- CANGA, M.: *Apolo contra Dioniso: el saber de Nietzsche sobre lo real* (1998), en Trama y Fondo nº 4, Madrid, 1998.
- *Escisión y fantasma: (Introducción a la pintura de David Salle)* (1999), en Trama y Fondo nº 6, Madrid, 1999.
  - *Análisis textual de la obra de David Salle* (2000), Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2000.
  - *Q10: forma y signo en el texto publicitario* (2000), en Trama y Fondo nº 8, Madrid, 2000.
  - *Travesía de David Salle en Bilbao* (2000), en Trama y Fondo nº 9, Madrid, 2000.
  - *Esquema de La Dolce Vita* (2001), en Trama y Fondo nº 10, Madrid, 2001.
  - *Helmut Newton, Fotografía y erotismo* (2001), en Trama y Fondo nº 11, Madrid, 2001.
  - *La Imagen y el Dolor. Comentario sobre Sade* (2002), en Trama y Fondo nº 12, Madrid, 2002.
  - *Lectura de Macbeth* (2003), en Trama y Fondo nº 14, Madrid, 2003.
  - *La dolce vita. Federico Fellini (1959-60)* (2004), Nau Llibres / Ediciones Octaedro, Valencia, 2004.

- *La puerta roja de Roma (Fellini, 1972)* (2004), en Trama y Fondo nº 16, Madrid, 2004.
- *El martirio de San Bartolomé* (2005) en Trama y Fondo nº 18, Madrid, 2005.
- *Freud y el problema de la verdad histórica* (2006), en Trama y Fondo nº 20, Madrid, 2006.

CARMONA, R.: *Cómo se comenta un texto filmico* (1991), Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1991.

CASANOVA, B.: *La firma en el cine* (1999), en Trama y Fondo nº 7, Madrid, 1999.

- *Con la muerte en los talones: el sabor del tiempo* (2001), en Trama y Fondo nº 10, Madrid, 2001.
- *Jumanji. El grado cero de la aventura* (2002), en Trama y Fondo nº 12, Madrid, 2002.
- *Lo siniestro en Los elixires del diablo de E.T.A. Hoffman* (2002), en Trama y Fondo nº 13, Madrid, 2002.
- *“Vida en sombras” o el cine en el cine* (2003), Caja España, León, 2003.
- *Lacan y la esencia de Antígona* (2003), en Trama y Fondo nº 15, Madrid, 2003.
- *El alma enamorada del Verbo: lo femenino y lo masculino en el texto místico* (2004), en Trama y Fondo nº 17, Madrid, 2004.
- *Sacrificio, de Andrei Tarkovski* (2005), en Trama y Fondo nº 18, Madrid, 2005.
- *Ordet o la reconstrucción del Verbo* (2006), en Trama y Fondo nº 20, Madrid, 2006.

CASETTI, F.: *Introducción a la semiótica* (1980), Fontanella, Barcelona, 1980.

- *Les yeux les yeux* (1983), en Communications nº 38, París, 1983.
- *El film y su espectador* (1986), Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1989.
- *Teorías del cine. 1945-1990* (1993), Cátedra, Madrid, 2000.

CASETTI, F. y DI CHIO, F.: *Cómo analizar un film* (1990), Paidós, Barcelona, 1991.

CASTRILLÓN, J. L. y MARTÍN JIMÉNEZ, I.: *El cine de Víctor Erice* (2000), Caja España, León, 2000.

CASTRO DE PAZ, J. L.: *Alfred Hitchcock, Vértigo, De entre los muertos: estudio crítico* (1999), Paidós, Barcelona, 1999.

- *Alfred Hitchcock* (2000), Cátedra, Madrid, 2000.

- *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (2002), Paidós, Barcelona, 2002.
- *Cine y exilio: forma(s) de la ausencia* (2004), Vía Láctea Editorial, La Coruña, 2004.
- *¿Hay alguien ahí?: el lugar del arte en el nuevo milenio* (2005), [Diputación Provincial de Pontevedra](#), Pontevedra, 2005.
- *La nueva memoria: historia(s) del cine español* (2005), Vía Láctea Editorial, La Coruña, 2005.

CASTRO DE PAZ, J. L., COUTO CANTERO, P. y PAZ GALLEGO, J. M.: *Cien años de cine: historia, teoría y análisis del texto filmico* (2000), Visor, Madrid, 2000.

CASTRO DE PAZ, J. L. y PENA PEREZ, J. J.: *Cine español, otro trayecto histórico: nuevos puntos de vista, una aproximación sintética* (2005), La Filmoteca, Valencia, 2005.

- *Las imágenes y el inventor de palabras: Camilo José Cela en el cine español* (2001), Festival Internacional de Cine Independiente de Orense, Orense, 2001.

CASTRO DE PAZ, J. L. y PÉREZ PERUCHA, J.: *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español* (2000), Festival Internacional de Cine Independiente de Orense, Orense, 2000.

CERAM, C. W.: *Arqueología del cine* (1965), Destina, Barcelona, 1966.

CHAMORRO GUILLEN, E.: *Estudio de la enunciación en "Les liaisons dangereuses de P.A. Choderlos de Laclos* (1995), Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

CHATEAU, D.: *Projet pour une sémiologie des relations audiovisuelles dans le film* (1976), Musique en Jeu, París, 1976.

- *Las fuentes de lo imaginario* (1983), FCE, México, 1976.

CHATMAN, S.: *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* (1978), Taurus, Madrid, 1990.

CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1990), Paidós, Barcelona, 1998.

CHOMSKY, N.: *Aspectos de la teoría de la sintaxis* (1965), Gedisa, Barcelona, 1999.

- *Sintáctica y semántica en la gramática generativa* (1972), Siglo XXI, México, 1979.

- *Reflexiones sobre el lenguaje* (1975), Planeta-Agostini, Barcelona, 1984.
- CODESAL, J.: *Dentro y fuera de campo: una secuencia de "La línea general"* (1983), en *Revista de Ciencias de la Información* nº 2, Madrid, 1985.
- COMOLLI, J. L.: *Technique et Idéologie : caméra, perspective, profondeur de champ* (1971), en *Cahiers du Cinéma*, París, 1971.
- COMPANY, J. M.: *Enunciación filmica: mirada, punto de vista, representación* (1985), en *Revista de Ciencias de la Información* nº 2, Madrid, 1985.
- *La mirada imposible* (1985), en *Contracampo* nº 38, Valencia, 1985.
  - *La realidad como sospecha* (1986), Eutopías / Hiperión, Valencia / Madrid, 1985.
  - *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto filmico* (1987), Cátedra, Madrid, 1987.
- COSTA, A.: *Saber ver cine* (1988), Paidós, Barcelona, 1997.
- COURTÉS, J.: *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación* (1991), Gredos, Madrid, 1997.
- CRIADO DE VAL.: *La imagen del tiempo, verbo y creatividad* (1992), Istmo, Madrid, 1992.
- CUESTA CAMBRA, U.: *Psicología social de la comunicación* (2000), Cátedra, Madrid, 2000.
- *Psicología social cognitiva de la publicidad* (2004), Fragua, Madrid, 2004.
- CULIOLI, A.: *Pour une linguistique de l'enonciation : operations et representations* (1991), Ophrys, París, 1991.
- DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1996), Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (1992), Paidós, Barcelona, 1998.
- DELEUZE, G.: *Nietzsche* (1965), Arena Libros, Madrid, 2000.
- *Diferencia y repetición* (1968), Amorrortu, Buenos Aires, 2002.
  - *Nietzsche y la filosofía* (1971), Editorial Anagrama, Barcelona, 1971.
  - *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine* (1983), Paidós, Barcelona, 2001.
  - *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine* (1985), Paidós, Barcelona, 2001.
- DERRIDA, J.: *De la gramatología* (1965), Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.
- *Freud y la escena de la escritura* (1966), Tel Quel, París, 1967.

- *La escritura y la diferencia* (1967), Anthropos, Barcelona, 1989.
  - *La voz y el fenómeno* (1967), Pre Textos, Valencia, 1993.
- DOR, J.: *Estructura y perversiones* (1987), Gedisa, Barcelona, 1988.
- *Introducción a la lectura de Lacan* (1985), Gedisa, Barcelona, 2000.
- DORFLES, G.: *El devenir de las artes* (1959), FCE, México, 1963.
- *El devenir de la crítica* (1976), Espasa Clape, Madrid, 1979.
  - *El intervalo perdido* (1980), Lumen, Barcelona, 1984.
- DUBOIS, Ph.: *El acto fotográfico* (1983), Paidós, Barcelona, 1994.
- DUCROT, O.: *El estructuralismo en lingüística* (1968), Losada, Buenos Aires, 1975.
- *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación* (1986), Paidós, Barcelona, 1986.
- DUCROT, O. y TODOROV, T.: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1972), Arrecife Producciones, Madrid, 1998.
- DURAND, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1979), Taurus, Madrid, 1992.
- DUVIGNAUD, F.: *El cuerpo del horror* (1981), FCE, México, 1987.
- ECO, U.: *Obra abierta* (1962), Ariel, Barcelona, 1990.
- *Apocalípticos e integrados: ante la cultura de masas* (1964), Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2004.
  - *La definición de arte* (1968), Martínez Roca, Barcelona, 1970.
  - *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968), Lumen, Barcelona, 1999.
  - *Tratado de semiótica general* (1975), Lumen, Barcelona, 1991.
  - *Lector in fabula* (1979), Lumen, Barcelona, 1999.
- EHRENZWEIG, A.: *Psicoanálisis de la percepción artística* (1965), Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- EISENSTEIN, S.: *Teoría y técnicas cinematográficas* (1929), Rialp, Madrid, 2002.
- ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano* (1957), Paidós, Barcelona, 1998.
- *Mito y realidad* (1962), Labor, Barcelona, 1991.
- ELSAESSER, T.: *Early cinema, space, frame, narrative* (1990), B.F.I., Londres, 1992.
- FABRI, P.: *Idioma estético, el dédalo en el texto* (1990), en *Revista de Occidente* nº 105, Madrid, 1990.
- FAGES, J. B.: *Diccionario de los medios de comunicación: técnica, semiología, lingüística* (1971), Fernando Torres, Valencia, 1978.

- *Para comprender a Lacan* (1971), Amorrortu, Buenos Aires, 1974.
  - *Para comprender a Levi-Strauss* (1972), Amorrortu, Buenos Aires, 1984.
- FILINICH, M. I.: *Enunciación* (2004), Eudeba, Buenos Aires, 2004.
- FINK, E.: *La filosofía de Nietzsche* (1966), Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966), Siglo XXI, Madrid, 2006.
- *El pensamiento del afuera* (1966), Pre-Textos, Valencia, 2004.
  - *El orden del discurso* (1971), Tusquets, Barcelona, 1999.
  - *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte* (1973), Editorial Anagrama, Barcelona, 2004.
  - *Vigilar y Castigar* (1975), Círculo de lectores, Barcelona, 2004.
  - *Historia de la sexualidad* (1976-1984), Siglo XXI, Buenos Aires, 1993.
- FRANCASTEL, P.: *Sociología del arte* (1960), Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- *La figura y el lugar* (1967), Editorial Laia, Barcelona, 1988.
- FRANK, M.: *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología* (1994), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes* (1989), Cátedra, Madrid, 1992.
- FREUD, S.: *La interpretación de los sueños* (1899-1900), Obras Completas, vol. II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905), Obras Completas, vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
  - *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910), Obras Completas, vol. V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
  - *Tótem y tabú* (1912-3), Obras Completas, vol. V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
  - *Lo siniestro* (1919), Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
  - *Más allá del principio de placer* (1920), Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
  - *El "Yo" y el "Ello"* (1923), Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
  - *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica* (1925), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

- *El fetichismo* (1927), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- *Dostoyevski y el parricidio* (1927-28), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- *El malestar en la cultura* (1929-30), Obras Completas, vol. VIII Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- *Sobre la sexualidad femenina* (1931), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis* (1932-1933), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- *Análisis terminable e interminable* (1937), Obras Completas, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- *Escisión del yo en el proceso de defensa* (1938-40), Obras Completas, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- *Compendio del psicoanálisis* (1938-40), Obras Completas, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

GADAMER, H.-G.: *Método y verdad* (1960), Ediciones Sígueme, Salamanca, 1992.

- *Estética y Hermenéutica* (1964-1991), Tecnos, Madrid, 1996.
- *Elogio de la teoría. Discursos y artículos* (1983), Edicions 62, Barcelona, 1993.

GARCÍA CALVO, A.: *Esa falsificación que llamamos realidad* (1988), en Archipiélago nº 1, Madrid, 1988.

GARCÍA JIMENEZ, J.: *La imagen narrativa* (1994), Paraninfo, Madrid, 1999.

- *Información audiovisual: orígenes, conceptos, identidades* (1999), Paraninfo, Madrid, 1994.

GARCÍA NEGRONI, M. M. y TORDESILLAS COLADO, M.: *La enunciación en la lengua: de la deixis a la polifonía* (2001), Gredos, Madrid, 2001.

GARRONI, E.: *Proyecto de semiótica* (1972), Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

GAUDREAU, A.: *Por una reconstrucción del desarrollo de las formas artísticas del cine* (1991), en Archivos nº 13, Valencia, 1992.

GAUDREAU, A; JOST, F.: *El relato cinematográfico* (1990), Paidós, Barcelona, 1995.

GAUTHIER, G.: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (1986), Cátedra, Madrid, 2004.

- GAY, E.: *Taxonomía de las conductas psicóticas* (1988), en Revista de Occidente nº 88, Madrid, 1988.
- GEDULD, H. M.: *Los escritores frente al cine* (1972), Fundamentos, Madrid, 1997.
- GELLNER, E.: *Posmodernismo, razón y religión* (1992), Paidós, Barcelona, 1994.
- GENETTE, G.: *Figuras III* (1972), Editorial Lumen, Barcelona, 1989.
- GIESZ, L.: *Fenomenología del kitsch. Una aportación a la estética antropológica* (1960), Tusquets, Barcelona, 1973.
- GNUTZMANN, R.: *La teoría de la recepción* (1980), en Revista de Occidente nº 3, Madrid, 1980.
- GODED, E.: *Los medios de comunicación colectiva* (1976), U.N.A., México, 1976.
- GOETHE, J. W.: *47 poemas* (1811-1882), Mondadori, Madrid, 1998.
- GOFFMAN, E.: *Expresión e Identidad: encounter, two studies in the sociology of interaction* (1961), Mondadori, Milán, 1979.
- GOLDSTEIN, G.: *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte*, Del Estante Editorial, Buenos Aires, 2005.
- GOMBRICH, E.: *Historia del arte* (1950), Editorial Debate, Madrid 1997.
- *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (1959), Editorial Debate, Madrid, 1997.
- GOMBRICH, E. H., HOCHBERG, J. y BLACK, M.: *Arte, percepción y realidad* (1983), Paidós, Barcelona, 1983.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, J. P.: *Estetosemiótica y pragmática filmicas. Un análisis textual en Berg* (1981), Universidad de Murcia, Murcia, 1981.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Film, texto y semiótica* (1980), en Contracampo nº 13, Valencia, 1980.
- *La fractura de la significación en el texto moderno* (1982), en Cuadernos Cinematográficos nº 6, Valladolid, 1988.
  - *Identificación y suspense a la luz del psicoanálisis* (1983), en Contracampo nº 32, Valencia, 1983.
  - *Texto onírico, texto artístico* (1983), en Tekné, Revista de Arte nº 1, Madrid, 1985.
  - *La modernidad de Ciudadano Kane: a propósito del sujeto de la enunciación* (1984), en Contracampo nº 34, Valencia, 1984.
  - *Film, discurso, texto: hacia una definición de la teoría del texto artístico* (1985), en Revista de Ciencias de la Información nº 2, Madrid, 1985.

- *Teoría y análisis del texto fílmico* (1985), en Revista de Ciencias de la Información nº 2, Madrid, 1985.
- *La metáfora del deseo* (1986), Colección Eutopías/Film, Valencia, 1986.
- *Enunciación, punto de vista, sujeto* (1987), en Contracampo nº 42, Madrid, 1987.
- *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad* (1988), Cátedra, Madrid, 1999.
- *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real* (1989), Akal, Madrid, 1989.
- *Las nuevas imágenes: entre lo real y el delirio* (1990), en Archivos de la Filmoteca nº 6, Valencia, 1990.
- *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito* (1992), Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas, Madrid, 1992.
- *El kitsch imperial* (1993), en Archivos de la Filmoteca, nº 15, Valencia, 1993.
- (compilador) *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia* (1995), Editorial Complutense, Madrid, 1995
- *Clásico, Manierista, Postclásico* (1996), en Área 5 nº 5, Madrid, 1996.
- *El texto: tres registros y una dimensión* (1996), en Trama y Fondo nº 1, Madrid, 1996.
- *Emergencia de lo siniestro* (1997), en Trama y Fondo nº 2, Madrid, 1997.
- *La posición femenina en el cántico espiritual de San Juan de la Cruz* (1997), en Trama y Fondo nº 3, Madrid, 1997.
- *Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro* (1998), en Trama y Fondo nº 4, 1998.
- *En el principio fue el verbo: palabra versus signo* (1998), en Trama y Fondo nº 5, Madrid, 1998.
- *Pasión, Procesión, Símbolo* (1999), en Trama y Fondo nº 6, Madrid, 1999.
- *Casablanca: la cifra de Edipo* (1999), en Trama y Fondo nº 7, Madrid, 1999.
- *Texto artístico, espacio simbólico* (2000), Trama y Fondo nº 9, Madrid, 2000.
- *La mujer, los pájaros y las palabras* (2001), en Trama y Fondo nº 10, Madrid, 2001.
- *La edad de oro* (2001), en Trama y Fondo nº 11, Madrid, 2001.

- *11 de septiembre: escenario de la posmodernidad* (2002), en Trama y Fondo nº 12, Madrid, 2002.
- *El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto* (2002), en Trama y Fondo nº 13, Madrid 2002.
- *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica* (2002), Akal, Madrid, 2002.
- *Teoría de la verdad* (2003), en Trama y Fondo nº 14, Madrid, 2003.
- *Del soberano Bien* (2003), en Trama y Fondo nº 15, Madrid, 2003.
- *El Héroe y la Mujer a propósito de San Jorge y el dragón de Paollo Uccello* (2004), en Trama y Fondo nº 16, Madrid, 2004.
- *Escribir la diferencia* (2004), en Trama y Fondo nº 17, Madrid, 2004.
- *El arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico* (2005), en Trama y Fondo nº 18, Madrid, 2005.
- *Dios* (2005), en Trama y Fondo nº 19, Madrid, 2005.
- *Rastros míticos* (2006), en Trama y Fondo nº 20, Madrid, 2006.
- *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), Ediciones Castilla, Valladolid, 2006.
- *Caligari, Hitler, Schereber* (2006), en Trama y Fondo nº 21, Madrid, 2006.

GONZÁLEZ REQUENA, J. y ORTIZ DE ZÁRATE, A.: *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo* (1999), Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1999.

- *Léolo. La escritura filmica en el umbral de la psicosis* (2000), Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000.
- *Léolo: el valor de las palabras* (2000), en Trama y Fondo nº 8, Madrid, 2000.

GRANDE ALIJA, F. J.: *Las modalidades de la enunciación* (1998), Universidad de León, León, 1998.

GREIMAS, A. J.: *La semiótica del texto: ejercicios prácticos* (1976), Paidós, Barcelona, 2003.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), Gredos, Madrid, 1982.

- *Semiótica 2. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1986), Gredos, Madrid, 1991.

GROUPE, M.: *Tratado del signo visual* (1992), Cátedra, Madrid, 1993.

GUBERN, R.: *Mensajes icónicos en la cultura de masas* (1974), Lumen, Barcelona, 1988.

- *Comunicación y cultura de masas* (1977), Edicions 62, Barcelona, 1977.
- *Medios icónicos de masas* (1986), Historia 16, Barcelona, 1997.
- *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea* (1987), Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- *Historia del cine* (1989), Lumen, Barcelona, 2003.
- *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989), Akal, Madrid, 2005.
- *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto* (1996), Anagrama, Barcelona, 1996.
- *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine* (1999), Anagrama, Barcelona, 1999.
- *El eros electrónico* (2000), Taurus, Madrid, 2000.

HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y el arte I, II y III* (1951), Labor, Barcelona, 1992.

HEIDEGGER, M.: *Carta sobre el humanismo* (1947), Taurus, Madrid, 1966.

HÉRITIER, F., CYRULNIK, B., NAOURI, A., VRIGNAUD, D y XANTHAKOU, M.: *Del incesto* (1994), Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.

HERNANDEZ NAVARRO, M. A.: *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro* (2006), en *Revista de Occidente* nº 297, Madrid, 2006.

HERRERO CECILIA, J.: *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso* (2006), Ediciones de la Universidad Castilla la Mancha, Cuenca, 2006.

HJELMSLEV, L.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1943), Gredos, Madrid, 1980.

HOOKS, B.: *Reel to real: race, sex and class at the movies* (1996), Routledge, London, 1996.

HOSPERS, J.: *Significado y verdad en el arte* (1946), Fernando Torres, Valencia, 1980.

IBAÑEZ, J.: *Publicidad, la tercera palabra de Dios* (1989), en *Revista de Occidente* nº 92, Madrid, 1989.

JAKOBSON, R.: *Ensayos de lingüística general* (1963), Editorial Ariel, Barcelona, 1984.

JAMESON, F.: *Postmodernism, or, the cultural logia of late capitalism* (1991), Verso, Londres, 1991.

- JIMENEZ, J.: *Imágenes del hombre* (1986), Tecnos, Madrid, 1986.
- JINKIS, J. E.: *Una distinción tópica: el sujeto de la enunciación y el yo del discurso* (1969), en Cuadernos de Sigmund Freud, Buenos Aires, 1971.
- KANT, I.: *Crítica de la razón pura* (1781), Alfaguara, Madrid, 1998.
- *Crítica del juicio* (1790), Austral, Madrid, 2007.
- KAUFMANN, P.: *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis* (1996), Paidós, Buenos Aires, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C.: *Enunciación, de la subjetividad en el lenguaje* (1980), Hachette, Buenos Aires, 1997.
- KORMAN, V.: *El espacio psicoanalítico. Freud-Lacan-Möbius* (2004), Síntesis, Madrid, 2004.
- KRACAUER, S.: *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (1961), Paidós, 1989.
- KRISTEVA, J.: *El lenguaje, ese desconocido* (1969), Editorial Fundamentos, Madrid, 1999.
- *Semiótica 1* (1969), Fundamentos, Madrid, 2001.
  - *Semiótica 2* (1969), Fundamentos, Madrid, 2001.
  - *Loca verdad: verdad y verosimilitud del texto psicótico* (1979), Fundamentos, Madrid, 1985.
  - *Poderes de la perversión* (1980), Siglo XXI, Buenos Aires, 1988.
- KUNT, A.: *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1991), Cátedra, Madrid, 1991.
- LACAN, J.: *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud* (1953-54), Paidós, Barcelona, 1981.
- *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2: El Yo en la teoría de Freud* (1955), Paidós, Barcelona, 1988.
  - *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las Psicosis* (1955-1956), Paidós, Buenos Aires, 2006, pp. 371-372.
  - *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto* (1956-1957), Paidós, Buenos Aires, 2004.
  - *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. Ética del psicoanálisis* (1959-1960), Paidós, Buenos Aires, 2003.
  - *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Paidós, Buenos Aires, 2003.

- *El seminario de Jacques Lacan. Libro 13. El objeto del psicoanálisis* (1965-1966), inédito.
  - *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun* (1972-1973), Paidós, Buenos Aires, 2003.
- LAFFAY, A.: *La lógica del cine: creación y espectáculo* (1964), Labor, Barcelona, 1973.
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J. B.: *Diccionario de Psicoanálisis* (1977), Paidós, Barcelona, 1996.
- LATOUR, B.: *La ópera científica: materiales para un análisis sociosemiótico de los textos científicos* (1983), en Archipiélago nº 1, Madrid, 1988.
- LEBEL, J. P.: *Cine e ideología* (1971), Granica, Buenos Aires, 1973.
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Las estructuras elementales del parentesco* (1949), Paidós, Barcelona, 1949.
- *Antropología estructural* (1958), Paidós, Barcelona, 2000.
  - *El pensamiento salvaje* (1962), FCE, Madrid, 2005.
  - *Mitológicas* (1964-1971) vol. 1, 2, 3 y 4, FCE, México, 1982.
- LLINÁS, F.: *La mirada del autor* (1987), en Contracampo nº 42, Valencia, 1987.
- LÓPEZ-CASANOVA, A. y ALONSO GONZÁLEZ, E.: *Poesía y novela : (teoría, método de análisis y práctica textual)* (1982), Editorial Bello, Valencia, 1982.
- LOPÉZ GANDÍA, J.: *Sobre la construcción del silencio* (1992), en Archivos nº 12, Valencia, 1992.
- LOTMAN, Y. M.: *Estructura del Texto Artístico* (1970), Istmo, Madrid, 1988.
- *Semiótica y praxis* (1972), Redondo, Barcelona, 1973.
  - *Estética y semiótica del cine* (1973), Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
  - *Semiótica de la cultura* (1979), Cátedra, Madrid, 1979.
  - *Consideraciones sobre la tipología de las culturas* (1989), Episteme, Valencia, 1994.
  - *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (1992), Gedisa, Barcelona, 1999.
- LOZANO, J., PEÑA-MARIN, C. Y ABRIL, G.: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual* (1982), Cátedra, Madrid, 1989.
- LYOTARD, J-F.: *La fenomenología* (1954), Paidós, Barcelona, 1989.
- *Discurso, figura* (1970), Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

- *Dispositivos pulsionales* (1973), Fundamentos, Madrid, 1981.
  - *La condición postmoderna* (1979), Cátedra, Madrid, 2004.
  - *Reglas y paradojas* (1985), en Cuadernos del Norte, Oviedo, 1985.
  - *La diferencia* (1988), Gedisa, Barcelona, 1988.
- MACI, G. A.: *La otra escena de los real: topología del significante y espacios del sujeto* (1979), Nueva Visión, Buenos Aires, 1979.
- MALEVAL, J. Cl.: *Lógica del delirio* (1996), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.
- MANNONI, O.: *La otra escena* (1969), Amorrortu, Buenos Aires, 1997.
- MARTIN ARIAS, L.: *Efectos de verdad: texto y discurso en el cine clásico* (1993), en Archivos de la Filmoteca nº 14, Valencia, 1993.
- *A propósito de Georges Méliès, ¿Es posible otra historia del cine?* (1994), en Área 5, Revista de comunicación audiovisual y publicitaria nº 3, Madrid, 1994.
  - *The quiet man: sujeto y texto fílmico clásico* (1996), en Trama y Fondo nº 1, Madrid, 1996.
  - *El cine como experiencia estética* (1997), Caja España, León, 1997.
  - *“Psicosis”, el encuentro del ojo con lo real* (1987), en Contracampo nº 42, Valencia, 1987.
  - *Notas para una redefinición de la teoría del cine* (1991), en Cuadernos Cinematográficos nº 7, Valladolid, 1991.
  - *La representación y el horror* (2006), en Trama y Fondo nº 21, Madrid, 2006.
- MARTIN, M.: *El lenguaje del cine* (1955), Gedisa, Barcelona, 2002.
- MATAIX, C.: *Ilya prigogine: elogio de la complejidad* (1989), en Revista de Occidente nº 103, Madrid, 1989.
- MATTE BLANCO, I.: *Reflexiones sobre la psicosis* (1988), en Revista de Occidente nº 88, Madrid, 1988.
- MEDIALDEA LEYRA, J.: *¿Quién es ese?... (La dislocación del sujeto)* (1987), en Contracampo nº 42, Valencia, 1987.
- MERLEAU-PONTY, M.: *Fenomenología de la percepción* (1945), Planeta Agostini, Barcelona, 1993.
- *Sentido y sinsentido* (1948), Península, Barcelona, 2000.
- METZ, Ch.: *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964-1968), Paidós Comunicación, Barcelona, 2002.

- *Sobre la impresión de realidad* (1965), en Cahiers du Cinema, París, 1965.
  - *Análisis de las imágenes* (1970), Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
  - *Proposiciones metodológicas para el análisis del film* (1970), en Nuestro Tiempo, Pamplona, 1970.
  - *Lengua y cine* (1971), Planeta, Barcelona, 1974.
  - *El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico* (1973), en Lenguajes nº 2, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
  - *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* (1977), Paidós, Barcelona, 2001.
- MILLAS, J. J.: *Literatura y realidad* (1988), en Revista de Occidente nº 85, Madrid, 1988.
- MILLER, J. A.: *De la naturaleza de los semblantes* (2001), Paidós, Barcelona, 2002.
- MITRY, J.: *Estética y psicología del cine: las estructuras* (1963), vol, 1, Siglo XXI, Madrid, 1978.
- *Estética y psicología del cine: las formas* (1963), vol, 2, Siglo XXI, Madrid, 1978.
  - *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje* (1986), Akal, Madrid, 1990.
- MOLES, A.: *Psicología del espacio* (1972), Circulo de Lectores, Madrid, 1990.
- *Teoría de los objetos* (1974), Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
  - *La comunicación y los mass media: las imágenes, los sonidos, las señales, teorías y técnicas* (1975), Mensajero, Bilbao, 1975.
  - *La imagen didáctica* (1980), Grupo Editorial CEAC, Barcelona, 1992.
- MORENO CARDENAL, L.: *Las representaciones de Mr. Replay* (2003), en Trama y Fondo nº 14, Madrid, 2003.
- *Coplas del absoluto* (2004), en Trama y Fondo nº 17, Madrid, 2004.
  - *Destrozo y destreza* (2005), en Trama y Fondo nº 19, Madrid, 2005.
- MORIN, E.: *El cine o el hombre imaginario* (1956), Paidós, Barcelona, 2001.
- MOUNIN, G.: *Introducción a la semiótica* (1970), Anagrama, Barcelona, 1972.
- MOYA, B. Z.: *Blue Velvet, o el ansia como eje de un título* (2003), en Trama y Fondo nº 14, Madrid, 2003.
- MUKAROVSKI, J.: *Escritos de estética y semiótica del arte* (1966), Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

- MUÑOZ SUAY, R.: *Historia y arqueología del cine* (1991), en Archivos nº 10, Valencia, 1991.
- NASIO, J. D.: *La mirada en psicoanálisis* (1992), Gedisa, Barcelona, 1992.
- *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan* (1992), Gedisa, Barcelona, 2004.
  - *El placer de leer a Freud* (1994), Gedisa Barcelona, 1999.
  - *El libro del dolor y del amor* (1996), Gedisa, Barcelona, 1999.
- NIETZSCHE, F.: *La ciencia jovial* (1882), Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- *Así hablo Zaratustra* (1883), Alianza Editorial, Madrid, 2003.
  - *En torno a la voluntad de poder*, Península, Barcelona, 1973.
  - *Ecce homo* (1888), Alianza Editorial, Madrid, 1998.
  - *El crepúsculo de los ídolos* (1889), Alianza Editorial, Madrid, 1994.
  - *Mi hermana y yo* (1951), Edaf, Madrid, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *Sobre el punto de vista en las artes* (1924), en Revista de Occidente, Madrid, 1924.
- *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925), Austral, Madrid, 2006.
- ORTIZ DE ZÁRATE, A.: *Psicótico o psicópata* (1997), en Trama y Fondo nº 2, Madrid, 1997.
- *La Psicóloga del arte de Vygotsky. Los límites de la Psicología Cognitiva* (1997), en Trama y Fondo nº 3, Madrid, 1997.
  - *Lo imaginario y la psicosis. (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)* (1999), en Trama y Fondo nº 7, Madrid, 1999.
  - *El legado oscuro de la culpa* (2001), en Trama y Fondo nº 10, Madrid, 2001.
  - *Inteligencia Artificial* (2001), en Trama y Fondo nº 11, Madrid, 2001.
  - *Van Gogh, el sembrador de sueños* (2002), en Trama y Fondo nº 13, Madrid, 2002.
  - *El deseo femenino y la muerte en El Amante, de Marguerite Duras* (2004), en Trama y Fondo nº 17, Madrid, 2004.
  - *El jardín secreto. Mulholland Drive* (2006), en Trama y Fondo nº 20, Madrid, 2006.
- PARDO, J. L.: *Violentar el pensamiento* (1988), en Revista de Occidente nº 85, Madrid, 1988.
- *La banalidad* (1989), Anagrama, Barcelona, 1989.

- *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar* (1991), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991.
  - *Las formas de la exterioridad* (1992), Pre-Textos, Valencia, 1992.
  - *La intimidad* (1996), Pre-Textos, Valencia, 1996.
  - *Estructuralismo y ciencias humanas* (2001), Akal, Madrid, 2001.
- PARRET, H.: *Prolégomènes à la théorie de l'énonciation: De Husserl à la pragmatique* (1987), Peter Lang, Berna, 1987.
- *De la semiótica a la estética: enunciación, sensación, pasiones* (1995), Edicial, Buenos Aires, 1995.
- PARRONDO, E.: *André Bazin: ¿un teórico del horror?* (2003), en Trama y Fondo nº 14, Madrid, 2003.
- *Cine y Diferencia Sexual. Apuntes feministas* (1904), en Trama y Fondo nº 17, Madrid, 2004.
  - *Nietzsche y Freud: una subversión feminista* (2005), en Trama y Fondo nº 19, Madrid, 2005.
- PEIRCE, Ch. S.: *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974
- *Obra Lógico Semiótica* (1931), Taurus, Madrid, 1987.
  - *Écrits sur le signe* (1931), Seuil, Paris, 1978.
- PÉREZ DE MEDINA, E., BALMAYOR, E. y MARAFIOTI, R.: *Recorridos semiológicos: signos, enunciación y argumentación* (1998), Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1998.
- PÉREZ ESTREMER, M.: *Problemas del nuevo cine* (1971), Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- PERKINS, V.: *El lenguaje del cine* (1985), Fundamentos, Madrid, 1997.
- PONCE, V.: *Preposiciones sobre la enunciación filmica* (1985), en Revista de Ciencias de la Información nº 2, Madrid, 1985.
- POPPER, K. R.: *Los dos problemas fundamentales de la epistemología* (1979) Tecnos, Madrid, 1998.
- *El mito del marco común: en defensa de la ciencia y la racionalidad* (1994), Paidós, Barcelona, 2005.
  - *La responsabilidad de vivir: escritos sobre política, historia y conocimiento* (1995), Altaza, Barcelona, 1998.
- PORGE, J.: *Jacques Lacan, un psicoanalista* (2000), Síntesis, Madrid, 2000.

POYATO, P.: *El cine de Buñuel: fotografías que se suceden vermicularmente*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

- *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel: (fotografías que se suceden vermicularmente): Un perro andaluz, Viridiana, Ese oscuro objeto del deseo, ejercicios de análisis textual* (2000), Caja España, León, 2000.
- *El tren: escenografía y metáfora en Deseos humanos, de Lang* (2001), en Trama y Fondo nº 10, Madrid, 2001.
- *La relación Francisco de Asís-Clara en el texto filmico* (2004), en Trama y Fondo nº 16, Madrid, 2004.
- (compilador): *Historia(s), motivos y formas del cine español* (2005), Purabelle, Córdoba, 2005.
- *De la construcción de un cuerpo textual, sexual y familiar en "Todo sobre mi madre" de Almodóvar* (2006), en Trama y Fondo nº 20, Madrid, 2006.
- *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-fotográfica* (2006), Grupo Editorial Universitario, Granada, 2006.

PROPP, V.: *Morfología del cuento* (1928), Akal, Madrid, 1998.

RAMIREZ, J. A.: *Medios de masas e historia del arte* (1976), Cátedra, Madrid, 1988.

- *El mundo contemporáneo* (1997), Alianza Editorial, Madrid, 1997.

RECANATI, F.: *La transparencia y la enunciación: introducción a la pragmática* (1979), Hachette, Buenos Aires, 1980.

REDONDO GOICOECHEA, A.: *Manual de análisis de literatura narrativa: la polifonía textual* (1995), Siglo XXI, Madrid, 1995.

RICOEUR, P.: *Historia y verdad* (1955), Encuentro Ediciones, Madrid, 1990.

- *Freud: una interpretación de la cultura* (1965), Siglo XXI, México, 1999.
- *El conflicto de la interpretaciones* (1969), FCE, Buenos Aires, 2003.
- *Finitud y culpabilidad* (1969), Trotta, Madrid, 2004.
- *Hermenéutica y psicoanálisis* (1975), La Aurora, Buenos Aires, 1984.
- *El discurso de la acción* (1979), Cátedra, Madrid, 1988.
- *La metáfora viva* (1980), Cristiandad y Trotta, Madrid, 2001.
- *Tiempo y narración* (1985), Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987.
- *Ideología y utopía* (1985), Gedisa, Barcelona, 1989.
- *El mal: un desafío a la filosofía y a la teología* (1986), Amorrortu, Madrid, 2006.
- *La memoria, la historia, el olvido* (2000), Trotta, Madrid, 2003.

- *Lo justo* (2001), Caparrós, Madrid, 1998.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: *El niño acorralado. Freud y el discurso de la modernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1994.
- RODRIGUEZ TRANCHE, R.: *Orden, mirada, deseo: análisis textual de "Centauros del desierto"* (1985), en *Revista de Ciencias de la Información* nº 2, Madrid, 1985.
- *Enunciación y punto de vista en el "Burlesque"* (1987), en *Contracampo* nº 42, Valencia, 1987.
- ROPARS, M. Cl.: *Narración y significado* (1972), en *Contracampo* nº 34, Valencia, 1972.
- ROSOLATO, G.: *Ensayos sobre lo simbólico* (1974), Anagrama, Barcelona, 1974.
- SAGRADA BIBLIA, versión directa de de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.
- SADABA, J.: *Filosofías del lenguaje* (1988), en *Archipiélago* nº 1, Madrid, 1988.
- SANCHEZ BIOSCA, V.: *El dispositivo descubierto* (1987), en *Contracampo* nº 42, Valencia, 1987.
- *Teoría del montaje cinematográfico* (1991), Filmoteca Valenciana, 1991, Valencia.
  - (compilador) *Más allá de la duda, el cine de Fritz Lang* (1992), Universidad de Valencia, Valencia, 1992.
  - *El cine clásico y nosotros: teoría, historia* (1993), en *Archivos*, Valencia, 1993.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R.: *Las semanas del jardín* (1974), Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- SANTOS BOTANA, E.: *La narrativa de Eduardo Mendoza y la posmodernidad: un análisis textual* (1997), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1997.
- SARTRE, J. P.: *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación* (1940), Losada, Buenos Aires, 1976.
- *El ser y la nada* (1943), RBA Coleccionables, Barcelona, 2004.
  - *Literatura y arte* (1961), Losada, Buenos Aires, 1977.
- SAUSSURE, F.: *Curso de lingüística general* (1916), Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- SACARANO, L.: *Los lugares de la voz: protocolos de la enunciación literaria* (2000), Melunisa, Mar de Plata, 2000.

- SCHAEFFER, P.: *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico* (1987), Cátedra, Madrid, 1990.
- SCHMIDT, S.: *Teoría del texto* (1978), Cátedra, Madrid, 1978.
- SIMON, J. P.: *Enonciation et narration: gnarus, auctor et protégé* (1975), en VERNET, M.: *Enunciation et cinema* (1983), Communications, París, 1983.
- SIRVENT RAMOS, A.: *Roland Barthes: de críticas de interpretación al análisis textual* (1990), Universidad de Alicante, Alicante, 1990.
- SONTAG, S.: *Sobre la fotografía* (1977), Edhasa, Barcelona, 1993.
- STAEHLIN, C. M.: *Evolución del esquema temporal filmico de 1908 a 1980* (1981), Fundación Caja Murcia, Murcia, 1981.
- *El arte del cine. Iconología filmica* (1983), Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983.
- TALENS, J.: *El ojo tachado* (1986), Cátedra, Madrid, 1986.
- TALENS, J., ROMERA, J., TORDERA, A. y HERNÁNDEZ, V.: *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1980), Cátedra, Madrid, 1988.
- TARKOVSKI, A.: *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (1988), Rialp, Madrid, 2005.
- THIBAUT-LAULAN, A.-M.: *El lenguaje de la imagen. Estudio psicolingüístico de las imágenes visuales en secuencias* (1971), Marova, Madrid, 1973.
- THOMPSON, K.: *Primeras alternativas al modo de producción de Hollywood: implicaciones para las vanguardias europeas* (1991), en Archivos nº 10 Valencia, 1991.
- TODOROV, T.: *Teorías del símbolo* (1981), Monte Avila, Caracas, 1981.
- *Poética* (1968), Losada, México, 1975.
- TORAN, L. E.: *El espacio en la imagen* (1981), Ediciones Universidad Complutense, Madrid, 1981.
- *La visión en el relato filmico* (1985), en Revista de Ciencias de la Información nº 2, Madrid, 1985.
- TORRES, L.: *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética zen* (2006), Caja España, León, 2006.
- *Liberty Valance y Howard Beale: espacios sagrados* (2005), en Trama y Fondo nº 18, Madrid, 2005.
- TRAVERSA, O.: *Cine, el significante negado* (1984), Hachette, Buenos Aires, 1984.
- TRÍAS, E.: *Lo bello y lo siniestro* (1982), Ariel, Barcelona, 2001.

- TRUFFAUT, F.: *El cine según Hitchcock* (1966), Alianza, Madrid, 2007.
- URRUTIA, J.: *Contribuciones al análisis semiológico del film* (1976), Fernando Torres, Valencia, 1976.
- VAYONE, F.: *Récit écrit, récit filmique* (1979), Nathan, París, 1989.
- *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine* (1991), Paidós, Barcelona, 1996.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A.: *Narratividad y transcurividad* (1993), en *Semiótica de la transdiscursividad*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993.
- VERNET, M.: *Enunciation et cinema* (1983), Communications, París, 1983.
- VIDAL ESTEVEZ, M.: *Influencia de la intemperie simbólica. Tristana: Triste Ana, Triste Mundo* (2004), en Trama y Fondo nº 17, Madrid, 2004.
- *Yasumoto sale de la perplejidad* (2006), en Trama y Fondo nº 20, Madrid, 2006.
- VILLAFAÑE, J. y MÍNGUEZ, N.: *Principios de la Teoría General de la Imagen* (1996), Pirámide, Madrid, 2006.
- VILLAIN, D.: *El encuadre cinematográfico* (1992), Paidós, Barcelona, 1997.
- VVAA: *Conceptos freudianos* (2005), Editorial Síntesis, Madrid, 2005.
- WATZLAWICK, P.: *La realidad inventada: ¿cómo sabemos lo que creemos saber?* (1981), Gedisa, Barcelona, 1990.
- WATZLAWICK, P. y KRIEG, P.: *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo* (1991), Gedisa, Barcelona, 1994.
- WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus logico-philosophicus* (1921-1922), Alianza Universidad, Madrid, 1995.
- ŽIŽEK, S.: *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político* (1998), Paidós, Barcelona, 1998.
- *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal) uso de una noción* (2002), Pre-Textos, Valencia, 2002.
  - *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (2006), Debate, Madrid, 2006.
- ZUNZUNEGUI, S.: *Mirar la imagen* (1984), Universidad del País Vasco, Zarautz, 1984.
- *Microcircuitos del sentido* (1985), en Contracampo nº 38, Valencia, 1985.
  - *¿Qué punto de vista?* (1987), en Contracampo nº 42, Valencia, 1987.
  - *Pensar la imagen* (1988), Cátedra, Madrid, 1989.

- *Paisajes de la forma* (1994), Cátedra, Madrid, 1994.
- *La mirada cercana: microanálisis filmico* (1996), Paidós, Barcelona, 1996.
- *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español* (2002), Generalitat Valenciana, Valencia, 2002.
- *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica* (2003), Cátedra, Madrid, 2003.
- *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)* (2005), Liceus, Madrid, 2005.
- *Orson Welles* (2005), Cátedra, Madrid, 2005.
- *Las cosas de la vida: lecciones de semiótica estructural* (2005), Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.
- *La línea general o las vetas creativas del cine español* (2005), Liceus, Madrid, 2005.
- *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine* (2007), Cátedra, Madrid, 2007.

### **Bibliografía sobre Atom Egoyan**

- ALEMANY-GALWAY, M.: *A postmodern cinema: the voice of the other in canadian film* (2000), Scarecrow Press, London, 2002.
- ARROYO, J.: *The alienated affections ao Atom Egoyan* (1987), en *Cinema Canada* n° 145, Toronto, octubre 1987.
- BABER, B.: *Big world is small packages* (1997), en *Interview*, diciembre 1997.
- BANKS, R.: *Das süsse Jenseits - Der Roman zum preisgekrönten. Film von Atom Egoyan* (1998), Goldmann, Munich, 1998.
- *Sweet relief: overcoming the anxiety of adaptation* (1998), *Village Voice*, diciembre, 1998.
- BAYLEY, C. : *Scanning Egoyan* (1989), en *CineAction* n° 16, primavera 1989.
- BEAR, L.: *Look but don't touch* (1995), en *Filmmaker* n° 3, Nueva York, primavera 1995.
- BLUMENFELD, S.: *Théorie de l'Atom Egoyan* (1993), en *Les inrockutibles* n° 46, París, junio 1993.
- BROUGHER, K., TARANTINO, M. y BOWRON, A.: *Notorius: Alfred Hitchcock and contemporary art* (1999), Museum of Modern Art, Oxford, 1999.

- BURNETT, R. : *Atom Egoyan : an interview* (1989), en CineAction nº 16, primavera 1989.
- CASTIEL, E.: *Atom Egoyan* (1990), Séquences nº 144, París, enero 1990.
- CHION, M.: *The voice in cinema* (1999), Columbia University Press, Nueva York, 1999.
- CIENFUEGOS, J. L.: *Atom Egoyan: la nueva cultura de la imagen* (1992), en El Cine de la Caja nº 27, Asturias, enero 1992.
- CIMENT, M. y ROUGER, P.: *Atom Egoyan. Des personnages qui ritualisent leurs sentiments* (2000), en Positif nº 467, enero 2000.
- COLOGUE, R. : *Egoyan film sparks Turkish backlash* (2006), en Globe and Mail, abril 2006.
- DESBARATS, C., LAGEIRA, J., RIVIERE, D. y VIRILO, P.: *Atom Egoyan*, Editions Dis Voir, París, 1993.
- DILLON, M. : *Envisaging life in "The sweet hereafter"* (1997), en American Cinematographer, Hollywood, diciembre 1997.
- EGOYAN, A.: *Speaking Parts* (1993), Coach House Press, Toronto, 1993.
- *Holding On* (1994), en Sight and Sound, abril 1994.
  - *Calendar* (1994), en Positif nº 406, diciembre 1994.
  - *Exotica* (1995), Coach House Press, Toronto, 1995.
  - *Pasolini's Teorema* (1995), en BOORMAN, J. y DONOHOE W.: *Projections 4 ½* (1995), Faber, Londres, 1995.
  - *Director's cut: a stranger in the house* (1995), en The Independent, abril 1995.
  - *Recovery* (1997), en Sight and Sound, octubre 1997.
  - *Turbulent* (2001), en Filmmaker, Nueva York, otoño 2001.
  - *Memories are made of hiss* (2002), en The Guardian, febrero 2002.
  - *Ararat* (2002), Newmarket Press, Nueva York, 2002.
  - *The Whispering Room* (2005), en Boom nº 79, primavera 2005.
- FALSETTO, M.: *Personal visions: conversation with independent filmmakers* (1999), Constable, Londres, 1999.
- GAREL, S. y PAQUET, A.: *Les cinéma du Canada* (1992), Centro Georges Pompidou, París, 1992.
- GITTINGS, CH. E.: *Canadian national cinema: ideology, difference and representation* (2002), Routledge, London, 2002.

- GLASSMAN, M y WISE, W.: *David Cronenberg talks to Atom Egoyan* (1993), en Take One nº 3, otoño, 1993.
- GRIERSON, B.: *The adjuster* (1991) en Monday, octubre 1991.
- GURAL-MIGDAL, A.: *Mensonge et vérité du film: Soderbergh, Egoyan* (1990), en Vice Versa, marzo-abril 1990.
- HARCOURT, P.: *Conversation with Atom Egoyan* (1995), en Post Script, otoño, 1995.
- *Imaginary Images: an examination of Atom Egoyan* (1995), en Film Quarterly nº 3, primavera 1995.
- HEREDERO, C. F.: *Una ventana abierta al cine de los 90* (1992), Catálogo del Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid, 1992.
- HOLDEN, S.: *To dwell on a historic tragedy or not* (2002), en New York Times, noviembre 2002.
- ISMERT, L.: *Atom Egoyan: Hors d'usage* (2002), Museo de Arte Contemporáneo de Montreal, Montreal, 2002.
- JONES, K.: *Body and Sould: the cinema of Atom Egoyan* (1998), Film Comment, nº 1, enero-febrero, 1998.
- KELLY, B.: *Review of "The sweet hereafter"* (1997), en Variety, mayo 1997.
- KENT, S.: *The splice of life* (2002), en Time Out, febrero-marzo 2002.
- LACY, L.: *Lost in a historic house of mirrors* (2002), en Globe and Mail, noviembre 2002.
- LAGEIRA, J.: *Le souvenir des morceaux épars en Atom Egoyan* (1993), Editions Dis Voir, París, 1993.
- LATIMER, J.: *Egoyan gets reel* (2002), en Globe and Mail, agosto 2002.
- LEHMANN, H.: *Egoyan reflects on memory* (2002), The Gazzete, septiembre 2002.
- LIPPY, T.: *Writing and directing "The sweet hereafter"* (1997), en Scenário nº 4, invierno 1997.
- LOPE, V.: *Exotica de Atom Egoyan* (2003), en Trama y Fondo nº 15, Madrid, 2003.
- *La timidez del reconstructor Egoyan frente al sagrado Ararat* (2006), en Trama y Fondo nº 20, Madrid, 2006.
- LYONS, D.: *Independents visions* (1994), Ballantine Books, Nueva York, 1994.
- MACKENZIE, S.: *Life is sweet* (1998), en The Guardian, mayo 1998.
- MONK, K.: *Weird sex and snowshoes and other canadian film phenomena* (1998), Raincoast, Vancouver, 1998.

- NAFICY, H.: *The accented style of the independent transnational cinema: a conversation with Atom Egoyan* (1997), en MARCUS, G.: *Cultural producers in perilous states: editing event, documentary change* (1997), University of Chicago Press, Chicago, 1997.
- *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking* (2001), Princenton University Press, Princenton y Oxford, 2001.
- NEVERS, C.: *Review of "The adjuster"* (1991), en Cahiers du Cinéma n° 450, diciembre 1991.
- PERLMUTTER, T.: *Trespassed territory: Atom Egoyan and the making of images* (1989), en Cinema Canada n° 162, Toronto, abril-mayo 1989.
- PEVERE, G.: *On the brink* (1992), en CineAction n° 28, primavera 1992.
- *Difficult to say* (1995) en *Atom Egoyan, Exotica* (1995), Coach House Press, Toronto, 1995.
  - *Atom Egoyan's "The sweet hereafter": Death, Canadian Style* (1997), en Take One n° 17, otoño, 1997.
- PORTON, R.: *Family romances: an interview with Atom Egoyan* (1997), en Cineaste n° 2, noviembre 1997.
- PRISTIN, T.: *An author adapts to being adapted* (1997), en New York Times, noviembre 1997.
- RAYNS, T.: *Review of "The sweet hereafter"* (1997), en Sight and Sound n° 5, mayo 1997.
- RESCHOP, J.: *Entretien avec Atom Egoyan* (1993), en 24 Images n° 67, Montreal, 1993.
- ROLLET, S.: *Le cinéma d'Atom Egoyan* (1994), en Positif n° 406, diciembre 1994.
- *Le lien imaginaire. Une poétique cinématographique de l'exil* (1997), en Positif n° 435, diciembre 1997.
- ROMNEY, J.: *Atom Egoyan*, British Film Institute, London, 2003.
- ROUYER, P.: *Jeux de miroirs : entretien avec Atom Egoyan* (1991), en Positif n° 370, diciembre 1991.
- *Arsinée Khanjian. Je ne fais pas du cinéma pour jouer ce que je suis dans la vie* (2000), en Positif n° 467, enero 2000.
- "SUZE": *Review of "The adjuster"* (1991), en Variety, mayo 1991.

- SUNY, R.: *Looking towards Ararat: Armenia in modern history* (1993), Indiana University Press, Bloomington, 1993.
- TABOULAY ,C.: *Review of "The adjuster"* (1991), en Cahiers du Cinéma n° 445, junio 1991.
- TAUBIN, A.: *Memories of overdevelopmant. Up and Egoyan* (1989), en Film Comment n° 6, noviembre-diciembre 1989.
- *Burning down the house* (1992), en Sight and Sound, junio 1992.
  - *Perversity Inc.* (1992), en Village Voice, junio, 1992.
- VIRILIO, P.: *The overexposed city* (1997), en LEACH, N.: *Rethinking architecture* (1997), outledge, Londres, 1997.
- VVAA.: *Canadá, un cine diferente* (1993), Seminci, Valladolid, 1993.
- VVAA.: *Historia general del cine, vol. XII. El cine en la era del audiovisual* (1995), Cátedra, Madrid, 1995.
- VVAA.: *Atom Egoyan* (2000), Audino Editore, Roma, 2000.
- WALL, K. L.: *Dájà vu / jamais vu – "The adjuster" and the hunt for the images* (1993), Canadian Journal of Film Studies vol. 2, Toronto, 1993
- WEINRICHTER, A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan* (1995), Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1995.
- WILSON, E.: *Cinema's missing children* (2003), Wallflower, Londres, 2003.
- WINTER, L.: *Atom Egoyan is watching us* (1995), en Intevew, marzo 1995.

### **Bibliografía específica relacionada con los films analizados**

- BANKS, R.: *Como en otro mundo* (1991), Anagrama, Barcelona, 1991.
- BROWNING, R.: *Poemas escogidos* (1855-1889), Ediciones Endymion, 1992.
- PHILIP, N.: *Robin Hood* (1997), Omega, Barcelona, 1997.
- PYLE, H.: *Las alegres aventuras de Robin Hood* (1883), El País, Madrid, 2004.
- TREVOR, W.: *Felicias's Journey* (1994), Viking, Londres y Nueva York, 1994.