

**FANTASMAS DE LA PATERNIDAD.
MECANISMOS DE ADAPTACIÓN POSMODERNA
EN *EL DULCE PORVENIR*,
DE ATOM EGOYAN**

JOSÉ ENRIQUE MORA DÍEZ*

*«Estoy reescribiendo a Shakespeare.
El imbécil ha dejado fuera las cosas más maravillosas».*

Ferdinand Zecca

Resumen

*El concepto de adaptación cinematográfica ha sufrido profundos cambios en los últimos años. Las relaciones entre cine y literatura no pueden entenderse ya según criterios de fidelidad al texto (clasicismo) o analogías estructurales (modernidad). El universo posmoderno ofrece un panorama más complejo: entran en juego estrategias como la intertextualidad y el apropiacionismo, prácticas habituales del arte contemporáneo. El filme de Atom Egoyan *El dulce porvenir*, adaptación de la novela homónima de Russell Banks, no se entiende ya como «ilustración» o «recreación» del texto original. La novela es sólo un punto de partida que el director reelabora e interpreta desde sus temas habituales: las cuestiones de la identidad, la fragmentación del universo moderno y el papel de la imagen en la sociedad posmoderna.*

*Our idea about film adaptation has deeply changed last years. Relations between cinema and literature cannot be understood with concepts like fidelity to original text (classicism) or structural analogies (modernity). Postmodern universe is certainly more complicated: pictures are used to practice intertextuality and appropriation, habitual strategies of nowadays art. Atom Egoyan's *The sweet hereafter*, an adaptation of the homonymous novel by Russell Banks, is not only an «illustration» or «recreation» of the original text. The novel is just the beginning of a complex operation of re-writing and interpretation from director's point of view. This way, Egoyan works on his habitual topics: questions of identity, fragmentation of modern universe and the leading role that images play in postmodern society.*

* * * * *

* Becario del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre cine y otros medios audiovisuales.

Apropiacionismo: del formalismo a la intertextualidad

El estudio de las relaciones entre el cine y la literatura ha venido marcado en las últimas décadas por coordenadas metodológicas de inconfundible impronta formalista: el estructuralismo, la semiótica y la narratología. Las obras de Jean Mitry, Christian Metz o Seymour Chatman, por aludir a tres representantes cualificados de estas corrientes, han permitido a la teoría del cine acumular un capital conceptual y analítico de rigor y profundidad equiparable al que los formalistas rusos aportaron a los estudios filológicos. Sin embargo, la consideración de la literatura, el cine o cualquier expresión artística en términos exclusivamente lingüísticos ha derivado en fórmulas y sistemas excesivamente rígidos, nuevas retóricas y edificios formales que olvidan la compleja red de factores que inciden en el trasvase de un medio a otro. La obsesión por lo formal es un rasgo típico de la modernidad, que concibe la producción cultural como el desarrollo programático de un proyecto entendido en términos de lenguaje. Pero este método se revela inútil para estudiar la posmodernidad, un horizonte intelectual que asume acríticamente cualquier forma, estilo y lenguaje, para situarse al margen de todo proyecto. En este sentido, Hal Foster subrayaba que «no puede hacerse un análisis formalista de lo posmoderno, pues lo que precisamente éste rechaza de la modernidad es su formalismo: la posmodernidad es esencialmente anti-formalista» (FOSTER 1988, 252).

Para entender el cambio de paradigma que afecta a las relaciones entre literatura y cine en el contexto posmoderno, es necesario partir de la nueva consideración de la obra artística. Para Roland Barthes, podemos certificar la desaparición de la obra de arte en sentido tradicional y la proliferación de textos. Como acertadamente señalaba George Steiner, «los textos, sean cuadros, estatuas, poemas o sonatas, son para Barthes tejidos formalmente ilimitados de citas tomadas de innumerables conjuntos de culturas anteriores y circundantes (...). En cierto modo, los nuevos poemas no son más que viejos poemas momentáneamente olvidados» (STEINER 2001, 154). El texto cumple una pluralidad irreductible de sentido, no deriva de una interpretación sino de una explosión: el receptor percibe una pluralidad de significantes que procede de planos y sustancias heterogéneos. Barthes sostiene que el texto «no es una determinación del mundo, de otras obras y de un autor sobre un todo orgánico, sino que es más bien una red: el autor no posee una autoridad privilegiada sobre el texto, es un mero invitado a la compleja red de fábulas que constituyen el texto» (BARTHES 2001). Más allá de las exageraciones a las que puede conducir este planteamiento, como la consideración barthesiana de la

muerte del autor, lo cierto es que asistimos a una fuerte devaluación del concepto de obra artística en el sentido moderno, como producto de la relación entre el autor y el lenguaje del medio en que se desenvuelve. Ahora sabemos que en la elaboración de un producto literario o cinematográfico inciden elementos procedentes de textos muy diversos, con los que no guarda más relación que la pura cita. Ese es el paisaje propio de la atmósfera posmoderna: la constelación de textos que remiten a otros textos, laberinto imprevisible de signos volátiles, significantes cuyo significado escapa a cada instante. La cuestión central es, por tanto, articular un sistema abierto que nos permita poner en relación directa dos textos, uno literario y otro fílmico, dibujando sus convergencias y divergencias en un proceso dinámico, consciente de la inextricable red de influencias que han determinado su producción textual.

Estas consideraciones nos permiten vislumbrar el paisaje hermenéutico sobre el que vamos a trabajar. A la hora de analizar las relaciones entre cine y literatura, y en particular sobre los procesos de adaptación, la crítica se ha centrado en parámetros de carácter estructural y lingüístico (secuencialización, focalización y ordenación espacio-temporal). El sistema es válido para analizar las adaptaciones de tipo canónico o clásico, como *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*, 1941) de John Ford sobre Steinbeck. También resulta revelador en el caso del cine moderno, donde se establece un diálogo entre el universo del autor fílmico y el escritor literario, como en *Tristana* (*Tristana*, 1969) de Buñuel sobre Galdós, o en *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1970), de Luchino Visconti sobre Thomas Mann. Pero cuando nos acercamos a una adaptación genuinamente posmoderna, donde la novela u obra teatral originaria son sólo un texto dentro de la gran red de textos que configuran el universo cinematográfico esbozado, el mecanismo estructural resulta insuficiente. Hemos de recurrir entonces al concepto de intertextualidad, formulado por Kristeva, para quien «el filme no es un instrumento para representar el mundo o construir un discurso, sino que se asemeja a un caleidoscopio, cuyas combinaciones de colores carecen de meta y de fin» (CASETTI 1994, 169).

Como señaló Steiner, el problema central del nuevo modelo estético es la ruptura radical entre el significante y el referente. En ese sentido, lo posmoderno no hace sino continuar la ruptura entre palabra y mundo que constituye el fundamento epistémico de la modernidad. Aunque se presenta como una superación de la división entre arte y vida típica de lo moderno, «la textualidad posmoderna expulsa la vida, la realidad, la historia y la sociedad de la obra de arte, un nuevo arte por el arte como respuesta al fracaso de todos los compromisos» (HUYSEN 2002,

360). Las prácticas artísticas más sugerentes del cambio de siglo han tratado de poner en cuestión esta supuesta autorreferencialidad de la imagen, habitual por otra parte en las visiones más lúdicas y superficiales (en el sentido literal del término) del cine de nuestra época (Joel Coen, Quentin Tarantino, Almodóvar). Uno de los representantes más aclamados de esta posmodernidad *fuerte* es precisamente Atom Egoyan, autor de la adaptación filmica que nos ocupa. El análisis de su texto fílmico basado en la novela *The sweet hereafter*¹ de Russell Banks (1991) nos permitirá verificar el modo en que trata de reconstruir los vínculos entre signo y mundo, poniendo de manifiesto la fragilidad del entramado posmoderno.

Orígenes literarios de *El dulce porvenir*

La obra literaria de Russell Banks (1940) ha estado asociada a la preocupación por las emociones más reveladoras de lo humano. Novelas como *Aflicción* le han permitido consolidarse como un gran narrador de la soledad, el dolor, el sentimiento de pérdida y las heridas del pasado en pequeñas comunidades familiares. Entre las características más llamativas de su literatura, destaca la fuerza narrativa y psicológica del narrador y la densidad simbólica de los paisajes. Desde 1969, Banks divide su tiempo entre la escritura y la enseñanza en la Universidad de Princetown. *The sweet hereafter*, escrita en 1991, narra una trágica historia ocurrida en un pequeño y apacible condado del estado de Nueva York. Los habitantes de Sam Dent viven en casas dispersas, en una zona de bosques y colinas que en invierno quedan cubiertas por la nieve y el hielo. Cada mañana, Dolores Driscoll conduce su autobús por esas carreteras para llevar a los niños de la zona a la escuela. Un día de invierno, bajo una suave nevada, cree ver un animal y al esquivarlo el vehículo se sale de carretera. En el accidente mueren catorce niños. La tragedia envuelve a Sam Dent en el dolor, hasta que recalca en la zona un abogado neoyorkino, Mitchell Stephens, que quiere encauzar ese sufrimiento en una demanda colectiva contra ayuntamientos y constructoras que alivie en lo posible el sentimiento

¹ Se ha respetado el título original, *The sweet hereafter*, compartido por la novela de Russell Banks y la película de Atom Egoyan debido a que, si bien la película mantuvo la traducción original en castellano (*El dulce porvenir*), la novela fue publicada por Anagrama con un inefable *Como en otro mundo*.

² Los personajes se presentan de forma sucesiva, con sus dramas particulares. Dolores Driscoll vive con su marido, parapléjico desde que sufrió un accidente de trabajo años atrás; su única dedicación ha sido llevar a los niños a la escuela, primero con un coche, luego con una furgoneta y finalmente con el autobús financiado por la comunidad y que ella misma se encarga de mantener a

de pérdida de los padres². La demanda sacará a la luz viejas heridas que nunca habían quedado cerradas.

En función de lo que unos y otros contestan al abogado, se resucitan enemistades, odios, envidias y rumores que enrarecen la atmósfera pacífica y silenciosa de Sam Dent. Los padres de Nichole Burnell, la única superviviente del accidente, reclaman una alta suma de dinero por la invalidez de su hija. En realidad, Nichole no recuerda nada del accidente, pero cree que la demanda está rompiendo el espíritu de la comunidad. Así que prefiere mentir y declara que Dolores conducía a velocidad superior a la permitida. La demanda contra las corporaciones es inviable porque Dolores es la única culpable. La mentira es para Nichole un modo de vengarse por los abusos de su padre. Para el abogado, la pregunta no es por qué Nichole ha mentado, sino cómo se comportó su padre para que la hija haga algo así. La novela termina con una fiesta popular: la feria de choques de automóviles, un espectáculo al que Dolores y su marido, en silla de ruedas, acuden todos los años. Este año será diferente, porque Dolores se ha convertido en la (falsa) culpable del accidente y porque además en la feria compite la vieja furgoneta que ella utilizaba para llevar a los niños antes de que la comunidad comprara el autobús. Los habitantes de Sam Dent no dudarán en dictaminar su propio veredicto con un acusador silencio hacia Dolores, aplaudiendo enfervorecidos la destrucción de su vieja furgoneta. Sólo Dolores y la propia Nichole saben que ella mintió, que en realidad todos los padres son culpables de que ese país haya perdido a sus hijos.

Esta es la historia narrada en la novela de Russell Banks, con un estilo directo y afilado, a través de la memoria herida de sus personajes, como veremos al tratar acerca de la estructura narrativa. En una matización que por recurrente se ha convertido en un lugar común de la crítica, Seymour Chatman diferenció historia y discurso en el relato. Para el narratólogo norteamericano, «la teoría estructuralista sostiene que cada

punto. Billy Ansel trabaja en una gasolinera, perdió a su mujer por enfermedad y vive con sus dos hijos pequeños; ha matado su soledad convirtiéndose en el amante de Risa Wendell, que dirige con su marido un desocupado motel. Perderá a sus hijos en el accidente. Mitchell Stephens es abogado y trata de convencer al pueblo de que le acompañe en su demanda. Separado de su mujer, su hija Zoe vive enganchada a la droga y le llama de vez en cuando para pedirle dinero. Nichole Burnell es una niña dulce y amable, que cuida a los hijos de Billy Ansel. Su terrible drama particular son los abusos que recibe de su padre. Quedará paralítica en el accidente, convirtiéndose en una pieza fundamental de la demanda del abogado y la codicia de sus padres. A través de la mirada de estos cuatro personajes, el autor nos muestra los rostros del pueblo: los Otto, una pareja de hippies que han adoptado un niño indio; el hijo tímido y huidizo de los Walker; los Lamston y los Prescott... En todos ellos percibimos una cara oculta, dramas individuales, heridas nunca cicatrizadas que volverán a abrirse cuando Stephens les ofrezca sacar rentabilidad de la tragedia y de su tristeza inagotable denunciando a los ayuntamientos y a la empresa constructora.

narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos (acciones y acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes y ambientes); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. La historia es el *qué* de una narración que se relata, el discurso es el *cómo*» (CHATMAN 1990, 19). La historia narrada en *The sweet hereafter* no cambia sustancialmente en su traslación al relato cinematográfico³. En términos argumentales, el guión de Egoyan mantiene las acciones y acontecimientos, personajes y escenarios que presenta la novela de Banks. La sucesión temporal de lo narrado es muy similar: presentación del pueblo y sus habitantes, accidente de autobús, llegada del abogado que visita a las familias y, por último, intervención de Nichole que cierra las puertas al proceso judicial. Así, mientras que a nivel de historia-fábula la película mantiene los presupuestos de la novela, el discurso sufre una profunda transformación motivada por dos exigencias: la visualidad que caracteriza el relato cinematográfico y la peculiar concepción espacio-temporal del cine del director armenio-canadiense.

El cine de Atom Egoyan: identidad, fragmento, imagen

La crítica ha edificado una sólida imagen del cine de Atom Egoyan sobre ciertos rasgos formales que permiten autenticar su originalidad y por tanto justificar su acceso al panteón de los *auteurs* contemporáneos. Una vez más, estos parámetros formales no pueden ocultar sus vínculos con preocupaciones ya abordadas por cineastas precedentes, como la fragmentación del relato (Jean-Luc Godard) o la autorreflexión cinematográfica (Alain Resnais), típicamente modernos. Aunque la presencia de estos elementos en el cine de Egoyan es innegable, su aportación más genuina circula por otros derroteros. Un dato imprescindible para comprender su filmografía es atender a los datos biográficos del cineasta. Pertenece a una familia armenia que tuvo que emigrar a raíz del genocidio

³ Son muy pocos los fragmentos de la historia eliminados. Responden a la concentración narrativa del filme, estrategia que le permite alcanzar una extraordinaria densidad emocional. Las secuencias omitidas en el guión son las que hacen referencia al divorcio de Risa Walker, el pasado de Billy Ansel (su viudedad, su participación en la guerra de Vietnam), las camionetas de Dolores Driscoll y, de modo muy llamativo, toda la secuencia final de la feria de choques de coches. Sorprende esta supresión, no sólo por constituir el clímax emocional de la novela, sino por tratarse de un motivo esencialmente visual (el desprecio del pueblo hacia Dolores materializado en el disfrute colectivo ante la destrucción de su camioneta). Otro factor no utilizado es la sucesión temporal de las estaciones que aparece en la novela, desde el invierno hasta la primavera. Estos dos elementos han sido oportunamente suprimidos por Atom Egoyan al utilizar una arquitectura narrativa y una puesta en escena radicalmente distinta.

perpetrado por los turcos sobre su pueblo. Se asientan en El Cairo, donde nace Atom en 1960. Sin embargo, muy pronto se trasladan a Cánada; all  crecerá y se educar  el joven aspirante a cineasta. Avergonzado inicialmente ante sus compañeros por sus orígenes, Egoyan renegar  de su pasado armenio hasta recuperarlo en su madurez. Su identidad, por tanto, es una identidad re-construida, conscientemente artificial⁴, elaborada a partir de ciertas imágenes que él ha contemplado en algunos cuadros de su madre. El modo en que las imágenes que creamos permiten elaborar una construcción psicológica o una cierta identidad es probablemente la preocupación central de su filmografía. Y al mismo tiempo, le preocupa la noción de extraño, de otro, de diferencia cultural, central en el panorama multicultural de la sociedad globalizada. En cierta ocasión afirmó que «estoy muy interesado en personajes marginales, que est n fuera de la sociedad, y en lo que les ha llevado a estar excluidos y en lo que han de hacer para entrar en el grupo y llegar a ser miembros normales del mismo (...). La idea global de desplazamiento figura de manera prominente en mi cine: desplazamiento cultural, sexual y familiar; son temas muy importantes para mí» (WEINRICHTER 1995, 12). De manera indirecta, esta reflexión acerca de la comunidad y el modo en que el extraño accede a ella se ubica en el centro de la deriva temática de *The sweet hereafter*.

Junto a las falacias de la identidad (posmoderna), el cine del armenio-canadiense explora otros territorios. Tal vez lo más llamativo sea la fragmentación sintáctica de las imágenes y las frases narrativas. En sus películas, «según avanza el metraje, asistimos a un proceso de fragmentación narrativa en el que las diversas líneas se cruzan y luego se solapan. Progresivamente, van proyectando su sombra unas sobre otras, ampliando su sentido de manera orgánica, como en una caja de espejos, hasta producir un efecto de resonancia que llega a dar vértigo» (WEINRICHTER 1995, 17). Sin embargo, no responde a un deseo de de-construir la narración tradicional, como lo entendió el cine moderno (Godard, Bergman, Greenaway), sino que precisamente se trata de re-construir el relato, de encontrar nuevas vías de re-presentación. Atom Egoyan, confeso admirador de la obra de Buñuel, sabe que el hecho cinematográfico no se produce en el rodaje, ni en el montaje, ni en la proyección sobre la pantalla, sino en la mente del espectador. Ese es el proceso por el que imágenes inconexas, espacios dispersos y momentos fragmentarios, alcanzan unidad org -

⁴ El propio Egoyan así lo entiende. En una entrevista, afirmó: «Aprend  que se puede usar tu propia nacionalidad como excusa. Puedes representar un papel. Yo exager  mi origen armenio. Lo utilicé para fabricarme una identidad. Lo utilicé para disimular mi inseguridad» (WEINRICHTER 1995, 12).

nica. Es el receptor quien reconstruye emocional y sintácticamente el puzzle visual y narrativo ofrecido por el relato fílmico.

Un tercer factor que articula la propuesta de Atom Egoyan reside en su reflexión acerca del estatuto de la imagen en una era caracterizada por su proliferación, difusión en texturas y medios diversos, y la pérdida de cualquier nexo referencial con su objeto. Se ha cumplido la profecía moderna: la definitiva desvinculación del signo respecto al significado, del icono respecto al referente. Como apunta Steven Connor, «el significado y los referentes han quedado abolidos en beneficio del juego de significantes, de una formalización general en la que el código ya no se refiere a cualquier realidad objetiva o subjetiva, sino a su propia lógica» (CONNOR 1996, 46). Egoyan, sabedor del carácter *construido* (no inocente) de la imagen, busca no su desenmascaramiento deconstructivo sino su reconstitución consciente. Es un constructor de imágenes, en las que busca crear lazos emocionales y reflexivos con el espectador. Además, la imagen es «un intento de afrontar la pérdida, de salvaguardarnos de la pérdida de cosas que nos resultan cercanas; tomamos una imagen cuando sentimos que algo se está desvaneciendo de nuestra vida» (WEINRICHTER 1995, 25). El esqueleto de *The sweet hereafter* se construye sobre unas pocas imágenes que aglutinan todo el poder semántico del relato: los niños jugando en el autobús o el bebé que duerme plácidamente amenazado por araña venenosas. Estas imágenes puntúan la narración creando una gramática interna tremendamente efectiva. El abogado quiere construir una nueva imagen de lo ocurrido: es un juez, un evaluador de imágenes. Todo el entramado narrativo se resuelve en este dilema: mantener las imágenes que el pueblo conserva en la memoria colectiva, o crear nuevas imágenes que perviertan el recuerdo pero que ofrecen mayor rentabilidad de cara al futuro (porvenir).

Identidad, estructura e imagen son tres paradigmas sobre los que Atom Egoyan ha construido una filmografía corta pero de enorme densidad. Sus primeras películas, poco conocidas debido a su escasa distribución, se centraron en el papel del vídeo como vía con la que creamos imágenes domésticas (familiares) y tratamos de congelar el pasado (*Next of kin*, *Family Viewing*, *Speaking Parts*). Su reflexión se trasladó luego al carácter ficcional e imaginario del cine, a las imágenes que construimos de nuestro pasado y de la realidad (*El liquidador*, *Calendar*, *Exótica*). La obra más reciente ha virado hacia otro tipo de preocupaciones, más cercanas a las relaciones entre personajes, la representación de las emociones y los deseos humanos. Dice Egoyan que «mi gusto personal consiste en identificar el misterio de toda relación humana y la forma de explorar ese misterio es idear una presentación misteriosa del material. De esta forma el

espectador debe hallar las conexiones por sí mismo. Es decir, debe seguir el mismo proceso que cuando conoce a una persona nueva en su vida: no sabe cómo es y debe explorar» (WEINRICHTER 1995, 39). Esa es la atmósfera en la que se desarrolla *The sweet hereafter*. A partir de las coordenadas expuestas, trataremos de explorar el modo en que Egoyan lee la novela de Russell Banks, una operación de vampirización donde hace entrar en juego numerosos elementos ausentes en el relato original.

El laberinto intertextual: estructuras narrativas

Como hemos visto, las diferencias entre el texto literario y el texto fílmico de *The sweet hereafter* no aparecen tanto a nivel de historia (fábula, en términos narratológicos) como en el discurso, los dispositivos narrativos. Desde este punto de partida, podemos afirmar que Egoyan utiliza la novela de Banks como excusa argumental para construir un artefacto a la medida de su universo cinematográfico⁵. Las transformaciones vendrán motivadas por las coordenadas antes expuestas: el dilema identidad-comunidad, el valor de la imagen (como presencia de una ausencia a través del recuerdo) y la fragmentación estructural del tiempo y el espacio. Lo más llamativo es el modo en que el cineasta de origen armenio consigue adecuar estas modificaciones al referente argumental expuesto por la novela: no son meros artilugios formales.

a) Estructura de la novela. La obra de Russell Banks ofrece un modelo narrativo habitual en la historia de la literatura. Cada uno de los cinco capítulos está narrado por un personaje, salvo el primero y el último, contados por el mismo. Por tanto, hay cuatro narradores que ofrecen otras tantas perspectivas del relato. La fórmula no es novedosa y remite inequívocamente al perspectivismo de Henry James, frecuentemente visitado por la crítica literaria y revisitado por la novela moderna, de Joyce a Faulkner. Esto podría hacer pensar en una fragmentación del texto literario equivalente a la operada por Atom Egoyan en su adaptación fílmica, pero las diferencias son fundamentales.

1. En primer lugar, el multiperspectivismo de Banks se aminora con una narración estrictamente lineal de los hechos narrados⁶. Cada voz

⁵ Toda adaptación genuinamente posmoderna es por naturaleza una adaptación libre. No cabe mantener la noción baziniana, ya obsoleta, de fidelidad al texto literario. Como ocurre en otras prácticas artísticas contemporáneas, la novela no es sino un texto-referente inspirador más en el universo inabarcable de textos a los que remite la película.

⁶ No existen rupturas temporales, salvo en los momentos en que los personajes recuerdan hechos del pasado. Banks se permite una única excepción a esta linealidad narrativa: el (decisivo)

narrativa se corresponde con un episodio de lo sucedido: el primer capítulo rememora los momentos previos al día fatídico y el segundo relata el accidente del autobús (invierno), el tercero se centra en la llegada del abogado (primavera) y el cuarto la deriva de sus pesquisas judiciales (verano), mientras que el quinto retrata la herencia dejada en la comunidad de Sam Dent a través de la feria local (otoño). En cada uno de estos capítulos, el personaje relata un drama individual que entra en contacto con el drama colectivo: Dolores y su marido, en silla de ruedas desde un accidente laboral; Billy Ansel y la muerte de su mujer, que le dejó con dos hijos; el abogado Stephens y su hija Zoe, enganchada a las drogas; Nichole y los abusos de su padre. Por tanto, encontramos en la novela una focalización dispersa (varias voces narrativas) y una temporalidad lineal.

2. Un segundo elemento estructural que cambia en la adaptación es la ubicación del clímax dramático (narrativo y emocional). En la obra literaria, el clímax aparece en la secuencia de la feria de coches del último capítulo. Dolores llega con su marido, parapléjico, esperando como todos los años que le ayuden a subir la silla a las gradas del público. Pero nadie se mueve; sólo unos desconocidos se levantan para echar una mano. Después, el pueblo jalea a los coches que destruyen la vieja camioneta de Dolores. El espectáculo de violencia y destrucción canaliza los odios y rencores de la comunidad de Sam Dent hacia la conductora del autobús accidentado. La mentira de la joven Nichole ha convertido a Dolores en falsa culpable de la tragedia⁷.

b) Estructura de la película. El texto fílmico mantiene el entramado argumental de la novela pero se distancia notablemente de ésta. La división en cinco bloques narrativos desaparece en favor de una permanente fragmentación temporal. Egoyan presenta los diferentes hilos narrativos, los dramas individuales y la tragedia colectiva, entrelazados de modo indisoluble. La discontinuidad, que sumerge al espectador desde el inicio en un permanente estado de inquietud, sorpresa e interrogación, permite

encuentro entre Billy Ansel y el abogado Stephens aparece en dos ocasiones (páginas 72-73 y 112-113), repitiendo exactamente los diálogos pero variando en las impresiones y comentarios del narrador.

⁷ El tema de la novela de Banks es el modo en que la sociedad busca y construye sus culpables, aquellos que han de asumir la rabia y la impotencia colectiva ante un mal que carece de sentido o de explicación humana. Pero esta secuencia, culminación del rencor contenido a lo largo de toda la novela, fue eliminada en la adaptación cinematográfica. Las páginas finales de la obra literaria muestran las consecuencias de la tragedia en la vida de los personajes: el divorcio, el alcoholismo, la locura, las drogas y la cárcel serán los destinos de muchos de los habitantes del antaño tranquilo Sam Dent. Atom Egoyan está más preocupado por otros problemas y por ello ha de buscar nuevos clímax, otros cauces de expresión de la culminación dramática y emocional de la película.

integrar las distintas tramas de manera mucho más convincente que en el texto literario. En éste, la rigidez de los cinco capítulos obliga a resolver cada trama dentro del propio capítulo, por lo que los dramas individuales no se integran en la tragedia colectiva.

1. Este efecto está más logrado en la adaptación fílmica, pues todas las subtramas se entrecruzan en una red narrativa de enorme complejidad, que obliga al espectador a participar activamente en la (re)construcción del relato, lo que genera una implicación emocional muy estrecha con el conflicto interior de los personajes. Lo individual y lo colectivo, las máscaras de la identidad y la comunidad, se integran en un mismo nivel narrativo y un tiempo único. Si en el texto literario hay una focalización dispersa y una temporalidad lineal, en la adaptación fílmica se opta por la discontinuidad temporal y la focalización única. Las cuatro voces narrativas de la novela se reducen a una: Mitchell Stephens asume todo el peso de la narración. La mirada perpleja y desconcertada del espectador se identifica ya desde la primera secuencia con las pesquisas del abogado.

Por tanto, el filme se estructura sobre una temporalidad discontinua y una focalización única, identificada con la voz del abogado Stephens⁸. Esta identificación responde a una lógica estructural e intradiegetica: Stephens, como el espectador, llega a una comunidad que no conoce y trata de unir los hechos narrados por los protagonistas para construir un argumento jurídico. El espectador une los fragmentos del filme para reconstruir un relato invertebrado, confuso y desintegrado. Así plantea el director el primer pilar del filme: la estructura narrativa interna responde a la necesidad de (re)presentar el acceso del extraño, de la *otredad* radical a una comunidad cerrada. La relación entre identidad y otredad vertebró la (re)construcción del relato, en la medida en que el espectador y el abogado sufren un mismo proceso de distanciamiento respecto al dolor del otro.

2. En cuanto a la reubicación de los clímax dramáticos, Egoyan traslada la fuerza conceptual de la novela a un ámbito emocional, donde encontramos a unos personajes que tratan de apropiarse de un pasado que se escapa a cada momento. La pregunta del filme no es qué ocurrió o quién fue el culpable (dos preguntas básicas del género) sino qué lec-

⁸ A pesar de ello, varias secuencias escapan a su conocimiento directo y por tanto no podrían responder a su voz narrativa, algo que encendería las iras de cualquier narratólogo fundamentalista. Así, la relación adúltera entre Risa Walker y Billy Ansel que se nos muestra en la entrevista con Dolores y que ésta difícilmente podía conocer. O la visita de Ansel a la familia de Nichole Burnell, que necesariamente se realiza a espaldas del abogado Stephens. Por tanto, la focalización es más funcional que estructural: sirve para ofrecer al espectador un punto de vista.

tura hacemos de lo que ocurrió, qué imágenes del pasado decidimos reconstruir. Recordar es, para Egoyan, similar a producir imágenes. Por eso el clímax de la novela, en torno a la (falsa) culpabilización de Dolores, con su espectacular choque de coches, no era útil para la película. Lo que hace el director armenio es articular un doble clímax, uno narrativo a mitad de película (donde se entiende qué ocurrió) y otro emocional, de mayor calado, en el tramo final. En torno al minuto 53', a mitad de metraje, la película muestra el accidente del autobús y a continuación el relato de la enfermedad de Zoe, la hija de Stephens víctima de la drogadicción. Ambos sucesos revelan el drama principal del protagonista individual, el abogado, y del protagonista colectivo, el pueblo de Sam Dent. Con esto resulta evidente que Egoyan no formula una propuesta fragmentaria para ofrecer un resultado del tipo al-final-se-resuelve-el-puzzle, pues la trama narrativa está ya cerrada a mitad de película. El director está mucho más interesado por las heridas del pasado y por eso el clímax emocional se traslada al final, cuando Nichole miente para vengarse de los abusos de su padre y el director hace que la secuencia juegue a dos niveles con un elemento inexistente en la novela: el relato paralelo de *El flautista de Hamelin*, el poema de Browning. Este añadido absolutamente genial permite a la película alcanzar una densidad significativa y una profundidad que la obra literaria no llega siquiera a atisbar. En ese punto alcanza el filme su propia cumbre emocional, mostrando el fracaso de Stephens y del padre de Nichole ante la mentira de la niña, sentada en una silla de ruedas.

En resumen, la adaptación de la novela *The sweet hereafter* al lenguaje fílmico se entiende como una traducción estructural de un esquema lineal, en el que los narradores dan cuenta de hechos sucesivos, a un esquema centrífugo, en el que un solo narrador va presentando a los distintos personajes⁹. El paso de la linealidad de la novela a la circularidad de la película implica cambios en la arquitectura narrativa (del orden cronológico a la fragmentación) y en la focalización (del multiperspectivismo al narrador intradiegetico). La nueva cohesión textual viene dada por un enfoque temático distinto, una presentación del material que

⁹ Sánchez Noriega afirma que un relato lineal es aquel en que los acontecimientos se suceden cronológicamente según un antes y un después y que en una película la fragmentación narrativa es impropia. Cree que «en cine resultan difíciles las anticipaciones porque, a diferencia de la novela, es más evidente su ruptura con el ahora, (...) manifiestan una intromisión de la instancia enunciativa que puede ser rechazada por el espectador» (SÁNCHEZ NORIEGA 2000, 101). Atom Egoyan demuestra la escasa validez de esta afirmación, pues en su cine la instancia enunciativa no se oculta, sino que se hace patente a lo largo del relato, a diferencia de lo que ocurre en el texto de Banks.

¹⁰ Sánchez Noriega dice que «el modo narrativo o punto de vista plantea la distancia o pers-

busca un espectador activo (re-constructivo) y, sobre todo, la conciencia de que la adaptación no es tanto una traducción de un lenguaje a otro sino una representación, una re-creación visual.

Focalización, personajes y organización espacio-temporal

La película pone en funcionamiento un complejo mecanismo de focalización¹⁰. En ocasiones, los personajes hablan directamente a la cámara, como en un interrogatorio. Así en la entrevista entre Dolores Driscoll y Stephens, una escena central en el filme y que apenas merece unas páginas en la novela de Russell Banks. Al mirar a la cámara, la conductora del autobús siniestrado convierte al espectador en juez y evaluador de lo sucedido. La búsqueda de Stephens, un abogado que quiere reconstruir los sucesos para obtener una indemnización, es muy similar al papel del espectador, que debe reconstruir la trama argumental a partir de los fragmentos revelados por el director. De ahí el gran acierto del cambio en el modo narrativo del filme respecto a la novela: la focalización corresponde sólo a Stephens, *médium* inquisidor y evaluador del propio espectador. Como técnica narrativa, ese narrador dota de unidad textual y emocional al entramado de imágenes aparentemente inconexas que se suceden a lo largo del metraje.

En cuanto a los personajes, debemos señalar inicialmente algunos cambios muy significativos. En la novela muchos personajes toman el papel de narradores, con relatos en primera persona a modo de monólogos que permiten construir una caracterización y una psicología bien individualizada, insertando fácilmente impresiones, comentarios y recuerdos. Esto se vuelve más problemático en la película, donde aparece un narrador único. De ahí la transformación de algunos personajes de la novela. El pasado de Billy Ansel, su lucha en Vietnam y la muerte de su mujer, no aparecen en la película. El personaje adquiere así una dimensión más compleja y abierta: sabemos que algo ocurrió en el pasado y que su mujer murió, pero los motivos quedan envueltos en misterio. Esto permite a Egoyan presentarlo como un personaje más positivo, convertirlo en el padre que Nichole nunca tuvo (su auténtico padre abusa de ella) al regalarle los vestidos de su difunta esposa, en una secuencia de enorme

pectiva que regula la información del mundo ficcional; relaciona al narrador con los personajes y es a la vez un mecanismo de construcción del relato por el que la historia es contada según una perspectiva determinada» (2000, 90).

¹¹ Junto a estas variaciones de los personajes literarios, la película introduce un personaje completamente nuevo, necesario para traducir el monólogo de Stephens en un diálogo filmico. Dos años

complejidad semántica, también ausente en la novela, y que analizaremos más adelante. Otros cambios, menos determinantes, tienen que ver con la traducción visual del texto fílmico: Wanda Otto, la mujer que había adoptado un niño indio, no realiza tuestos de barro como en la novela, sino composiciones fotográficas¹¹.

La concepción espacial de la película mantiene, a grandes rasgos, los escenarios y ambientes descritos en la novela. Una de las habilidades más destacadas en el cine de Atom Egoyan es su valoración del entorno en el que viven los personajes. Es llamativo su uso casi constante del plano general, mientras que el primer plano es casi inexistente. Como señalaba el director de fotografía de la película, Paul Sarossy, «by shooting the film in anamorphic cinematography, Atom wanted to find the landscape in the character's faces, and the format is quite ideal for that. The terrain of the face fits in the context of the greater geography»¹². El paisaje invernal del norte del estado de Nueva York, el frío que congela el lago en el que mueren ahogados los niños, se convierte en un personaje más de la película. La frialdad de la puesta en escena, extremadamente formalista y muy rigurosa, conduce a una explosión dramática de las emociones en el clímax final. Los espacios abiertos se oponen a la habitual opresión espacial del drama psicológico. No es extraño que los espacios incorporados por la película e inexistentes en la novela sean cerrados y especialmente claustrofóbicos, como el avión en el que viaja Stephens o, especialmente, el túnel de lavado de coche en el que queda atrapado en la primera secuencia. Egoyan crea un ambiente opresivo para unos espacios abiertos.

Mucho más significativos, como hemos señalado, son los cambios referentes a la dimensión temporal. Para empezar, la fragmentación narrativa rompe con el discurso lineal de la novela. Si en la novela, relatada en pasado, los acontecimientos se suceden cronológicamente al hilo de los recuerdos de los diferentes personajes, en la adaptación fílmica aparecen cuatro niveles temporales entrelazados. Podemos adscribir cada nivel a uno de estos cuatro tiempos: un pasado lejano (el matrimonio Stephens y su hija Zoe), un pasado reciente (el día anterior a la tragedia

después de lo sucedido en Sam Dent, el abogado viaja en avión para reunirse con su hija, víctima de la adicción a las drogas. Allí coincide con una amiga de infancia de su hija Zoe. El encuentro abre un diálogo que se entrecruza con el resto de tramas del filme y en el que poco a poco conocemos el drama personal de Stephens: las difíciles relaciones con su hija drogadicta, la enfermedad que sufrió Zoe, atacada por arañas negras cuando era todavía un bebé y el divorcio de su esposa. El personaje de Allison, la amiga de Zoe, no aparece en la novela. El guión de Egoyan utiliza este tipo de recursos para crear nuevos niveles espaciales y temporales.

¹² Recogido en la web de la productora: finelinefeatures.com/sweet.

¹³ Así aparecen las relaciones adúlteras de Billy Ansel y Risa Walker (pág. 53-60), la enfermedad de la hija de Stephens cuando era un bebé, víctima de la picadura de arañas negras (págs.102-

y la mañana del accidente), un presente (las entrevistas del abogado con las familias y la declaración final de Nichole Burnell) y un tiempo futuro (la conversación en el avión con Allison, amiga de Zoe y el encuentro con Dolores). Este tiempo futuro, que la película ubica dos años después de la tragedia, es una invención del director y no aparece en el texto literario original. Sin embargo, lo cierto es que la estructura reticular y fragmentaria del montaje hace que los sucesivos planos aparezcan temporalmente descontextualizados: vivimos los hechos siempre en el presente, por lo que la cronología es sólo una construcción mental posterior. Así, no se puede hablar estrictamente de flash-backs o flash-forward, ya que no hay una gramática del cambio temporal; el signo de puntuación es siempre el corte directo, sin marcas de temporalidad. Ya lo señalaba Chatman al afirmar que «el cine sólo puede ocurrir en el presente; al contrario del medio verbal, el cine (...) está absolutamente unido al tiempo real» (CHATMAN 1990, 88). Aunque tal vez nunca como en el cine de Egoyan se había hecho patente este eterno presente de cualquier tiempo en su representación fílmica.

Tema subyacente: una generación sin padres

Afirmaba en cierta ocasión el propio Atom Egoyan que «lo que intento hacer en mis películas es crear una estructura que refleje la complejidad del material con el que estoy trabajando; no parto de una conclusión moral para demostrarla, sino que trato de encontrar un tema que me interese a diferentes niveles» (WEINRICHTER 1995, 17). En su obra la trama principal y las secundarias se integran en una estructura reticular difícil de diseccionar. En la novela de Russell Banks el argumento principal, la tragedia producida por el accidente del autobús, guía el monólogo de cada narrador, quien comenta a su vez, en cada capítulo, su drama personal, abriendo tramas secundarias¹³. Muy distinto resulta el efecto logrado en el filme, donde la estructura fragmentaria y reticular permite pasar de una a otra por simple corte directo. La estrategia de Egoyan es muy clara: ya desde los primeros minutos asistimos al descontento de Risa

105) y el incesto de Burnell con su hija Nichole (págs. 142-143). El problema de estas tramas secundarias es que, al ser sucesos conocidos únicamente por sus protagonistas, quedan planteados y resueltos en el mismo capítulo, sin llegar a integrarse paralelamente en la trama principal del accidente.

¹⁴ No en vano señaló Egoyan a propósito de *Exótica* (Canadá, 1994) que «quería construir el guión de la película como si se tratase de un *streptease*, revelando progresivamente los elementos de una historia con una gran carga emocional» (WEINRICHTER 1995, 70).

¹⁵ Para un sector importante de la crítica, la película es «el análisis del impacto de la tragedia sobre la vida del ser humano, y en un nivel metacinematográfico el estudio de las formas de repre-

Walker hacia su marido; a las permanentes llamadas de Zoe a su padre, el abogado Stephens, pidiéndole dinero para comprar droga; y al trato ambiguo entre Nichole y su padre. Estos dramas personales sólo sugeridos se irán revelando poco a poco¹⁴, en un puzzle cuyas piezas encajan dentro del trágico cuadro del dolor colectivo. La verdad de las tramas emerge paulatinamente desnudando los sentimientos de dolor, soledad y desesperación que atenazan a los personajes.

En cuanto a los temas, muchos de los cambios de estructura y perspectiva en la película están motivados por una variación del enfoque temático¹⁵. En la novela, Banks aborda la cuestión de la culpabilidad difusa y el modo en que individuos y comunidades construimos modelos de culpa como vía para exorcizar los miedos y temores colectivos. Esto se manifiesta ya en las primeras líneas del libro, cuando Dolores Driscoll dice: «un perro. Seguro que fue un perro lo que vi. O creí ver. En aquel momento nevaba bastante y entre la nieve se ven cosas que no son o no están precisamente allí, pero como tampoco se distinguen algunas cosas que sí están» (BANKS 1994, 11). Banks presenta desde el principio un culpable no responsable: un perro carece de responsabilidad moral y por tanto su culpa es difusa, ambigua, inimputable. Ese es el territorio que va a explorar la novela: los límites difusos de la culpabilidad, producto de la irritabilidad social antes que de un juicio ético. Sin embargo, en la película el perro ni siquiera llega a nombrarse. Una decisión que parece motivada no tanto por el consejo hitchcockiano de no rodar nunca con niños ni con perros sino por el deseo de trasladar el significado de la película a parajes distintos de los explorados en la novela.

En un nivel profundo, el tema central de la película es el fracaso de la paternidad: la muerte de los hijos como imagen de la pérdida de toda una generación. Tras los gélidos fotogramas de *The sweet hereafter* late una tensión presente en la filmografía de Egoyan: la pregunta acerca de qué ocurre con la paternidad de aquellos que mataron al padre en los años sesenta. La experiencia de la paternidad es especialmente traumática para una generación que quiso romper cualquier lazo exterior que amenazara

sentación de las emociones a través de la imagen. Ambos objetivos se van complementando y alimentando mutuamente formando un todo uniforme», como ha señalado Manuel Yáñez en su análisis de *El dulce porvenir* recogido en una votación sobre las mejores películas de los noventa en la dirección web de la revista *Miradas de cine*. miradas.net/estudios/2003/08_losnoventa/eldulceporvenir.html.

¹⁶ La filosofía de la diferencia que caracteriza a nuestra época posmoderna propone una identidad fragmentaria y una sociedad archipelágica donde el otro es un extraño inalcanzable, un escenario donde todas las elecciones permanecen abiertas al individuo; la libertad radical exige la ausencia de compromisos y de responsabilidades. La consecuencia más coherente de la emancipación radical es el individualismo extremo. Queda garantizada así una absoluta autonomía... hasta el momento en que el rostro del otro apela a nuestra responsabilidad moral (LÉVINAS 1982). Y la pater-

la radical autonomía del individuo. De ahí la frecuencia con que el tema ha sido abordado por la cultura de fin de siglo. El filme del canadiense está surcado por la trágica estela de diversas paternidades fracasadas: la de Stephen respecto a su hija Zoe, a la que no ha podido salvar de la drogadicción; la del señor Burnell con su hija Nichole, convertida en objeto sexual; o incluso la de Billy Evans, el padre que Nichole nunca pudo tener. Como reconoce Russell Banks en su novela, «cuando muere un ser querido, se tiende a recordar en mayor medida los escasos momentos e incidentes que ayudan a aclarar la esencia no del que ha muerto, sino de la propia identidad» (41).

En definitiva, preguntarse por la muerte de los hijos implica preguntarse quién los ha matado. No se busca tanto la culpabilidad actual del accidente como los sentimientos profundos que afectan a toda una generación¹⁶. Por eso el clímax emocional de la película no está en el accidente de autobús, sino en el momento en que se produce la venganza de todos los niños contra la generación de sus padres. Los niños ausentes, representados por Nichole en la declaración judicial, mienten para arruinar los planes de Stephen y de todos sus padres. Podemos afirmar que *The sweet hereafter* es, en su versión fílmica, la historia de la venganza de los hijos contra la generación de sus padres. La importancia de este tema para Atom Egoyan se pone de manifiesto en el modo en que retoma de la novela un pensamiento del abogado Mitchell Stephens. El párrafo de la novela dice:

«Todos hemos perdido a nuestros hijos. Es como si se nos hubieran muerto todos los niños de América. No hay más que verlos, por amor de Dios: violentos en la calle, comatosos en las galerías comerciales, drogados frente a la televisión. En mi época ha ocurrido algo horrible que nos ha arrebatado a nuestros hijos. No sé si fue la guerra de Vietnam, la colonización sexual de la infancia a manos de la industria, o bien las drogas, la televisión, el divorcio o lo que coño sea; ignoro cuáles son las causas y cuáles los efectos; pero nuestros hijos se han ido, eso lo sé. Así que los intentos de protegerlos no son más que un elaborado ejercicio de negación de la realidad. Los fanáticos religiosos y los patrioterros intentan proteger a sus hijos volviéndolos esquizofrénicos; episcopalistas y judíos ortodoxos

nidad-maternidad establece un vínculo permanente y real con el otro-hijo. Tal vez por eso el tema ha pasado a primer plano en la filmografía de cineastas actuales como Tarantino, Almodóvar, Mendes o Sofía Coppola.

¹⁷ Entrevista recogida en la web de la productora del filme: finelinefeatures.com/sweet.

abandonan alegremente a sus hijos en colegios internos y se divorcian para follar con toda impunidad; la clase media adquiere todo lo que puede y transmite la fiebre del consumo como caramelos envenenados en Halloween (...). Es demasiado tarde; se han ido; sólo estamos nosotros» (BANKS 1994, 85).

Pero la materialización más evidente del fracaso de la paternidad y la muerte de los hijos en la película de Atom Egoyan aparece en un nivel significativo inexistente en la novela de Russell Banks y que dota al filme de una profunda densidad semántica. Se trata de los versos del poema *El flautista de Hamelin* de Robert Browning que Nichole lee a los hijos de Billy Evans la noche anterior al accidente. El famoso poema narra la historia de Hamelin, una aldea que fue invadida por las ratas y contrató al flautista para que, con su música, alejase a los roedores. Cumplido el encargo, el flautista regresó con idea de recibir el pago estipulado. Sin embargo, los aldeanos se negaron a pagar y, como respuesta, el flautista encandiló con su música a los niños del pueblo. Todos los niños se marcharon bailando tras el flautista, que los encerró en la montaña. Sólo uno, un pobre niño lisiado que se retrasó en la comitiva, pudo salvarse de aquella venganza y regresar vivo a la aldea. El texto del poema recitado por Nichole, sobre imágenes de las famosas ilustraciones de Kate Greenaway, da lugar a un juego intertextual extremadamente rico. El propio novelista, Russell Banks, ha reconocido el asombroso acierto de Egoyan en la introducción de ese poema¹⁷. Desde esta nueva perspectiva temática, se abren numerosas lecturas en el filme acerca de quién representa la figura del flautista: puede ser el padre de Nichole, que ha arrebatado la infancia a su hija abusando de ella; quizás el abogado Stephens, quien trata de arrancar a los hijos del recuerdo de sus padres; o bien todos los padres de una generación que, después de matar al padre, quiso matar a sus hijos porque les recordaban que había llegado el momento de crecer, de madurar, de convertirse en padres. El texto poético en *off* dota a las imágenes de una textura lírica, como de cuento, que contrasta fuertemente con el tono dramático de lo narrado. Los niños, protagonistas de un cuento trágico, parecen ubicarse en un mundo mágico, en algún lugar entre el recuerdo y los sueños.

Conclusión: de la traducción moderna a la representación posmoderna

El análisis comparativo de *The sweet hereafter* como texto literario y fílmico nos permite observar, en definitiva, las variaciones estructurales (narración, focalización y dimensión espacio-temporal) y temáticas (trama principal y secundaria, niveles de juego intertextual) que se producen en el proceso de adaptación. La filmografía del cineasta de origen armenio, como vimos, se articula en torno a los parámetros de la identidad, las estructuras textuales y la construcción de la imagen. Nos hemos centrado en los dos primeros: la llegada del extraño (el otro) en la comunidad y la reconstrucción del relato desde la fragmentariedad. Queda para el final la clave fundamental de cualquier proceso de adaptación del lenguaje literario al cinematográfico: la representación de lo visual. Puede afirmarse que la diferencia fundamental entre la adaptación clásica (que persigue una ilustración del texto originario) y la moderna (que busca el diálogo crítico entre ambas obras) con la adaptación posmoderna reside en el interés de ésta por crear nuevas formas de representación, de recreación visual del original literario.

Analista frío y metódico de los sucedáneos emocionales en el aislamiento comunicativo de la sociedad mediática, Egoyan diseccionaba en sus primeros títulos la función de la imagen mediadora como sustitutivo y simulacro del calor humano, de los sentimientos y la memoria fugitiva. Allí su campo de acción pivotaba, en primer término, sobre el contraste de texturas y de soportes, pero a partir de *El liquidador* (Canadá, 1991) la indagación se dirige, esencialmente, hacia niveles internos y dramáticos (HEREDERO 1995, 47).

En este punto reside el otro gran tema de la película: el modo en que reelaboramos las imágenes de nuestros recuerdos para adecuarlas al presente, a las preguntas acerca de nuestra propia identidad. Podemos decir que «no hay nada objetivo en el cine de Egoyan: todo funciona por representaciones, por mediación; su narrativa se funda sobre las modalidades de la mirada y sus películas se construyen, nos construyen como espectadores, a partir de la naturaleza subjetiva de la experiencia» (WEINRICHTER 1995, 10). Los sueños, los deseos, los recuerdos, el intento de rescatar las presencias del pasado, el sentimiento de pérdida o la soledad son imágenes que construimos a partir de nuestra vivencia del presente. De ahí la presencia de imágenes *primordiales* en nuestra memoria y en nuestra mente, aquellas que dan sentido a la existencia y configuran toda una visión del yo, del otro, de la sociedad, del mundo. Como apuntó el propio Egoyan, «la imagen, ya sea fotográfica o cinematográfica, siempre refleja un sentido de pérdida, una cierta lucha contra la desaparición de las apariencias» (EGOYAN 1995, 51).

Esas son las imágenes que tanto interesan a Atom Egoyan y que puntúan *The sweet hereafter* como anclajes de sentido, claves hermenéuticas que reaparecen una y otra vez para mostrar el sentido profundo de la película. Podemos citar algunos, como el plano inicial, un travelling lateral sobre unas oscuras tablas de madera, mientras el azul predominante deja paso a los colores cálidos; parece que estamos ante una pared, pero en realidad se trata del suelo, un tablado de madera. El travelling finaliza en una estas imágenes primordiales: el plano cenital sobre una cama en la que duermen un hombre, una mujer y un bebé. Es una imagen de placidez, de calma, de paz, de aparente felicidad. Pero lo que era frío azul ahora son cálidos blancos, lo que parecía pared resulta suelo... y lo que parece una pacífica escena familiar es en realidad imagen del terror y la muerte. En efecto, cuarenta minutos más tarde volvemos a este mismo plano para descubrir que se trata de Stephens, su antigua mujer y su hija Zoe, justo en el momento en que un nido de arañas negras del colchón le llevaba al umbral de la muerte. Las imágenes no son lo que parecen: en nuestra memoria adquieren otros significados.

Una segunda imagen-densidad muestra la mirada del bebé con una navaja junto a su cara, navaja que empuñaba su padre dispuesto a rajarle el cuello para permitirle respirar si el veneno llegaba a obstruir la tráquea. La niña mira a la cámara y el espectador no puede evitar pensar en la galaxia de signos que operan sobre esta imagen: las arañas negras, la futura adicción de Zoe a las drogas, la navaja y el padre fracasado que habla de la muerte de sus hijos... Una tercera imagen de gran densidad semántica es aquella en que la cámara, antes del accidente, realiza un ligero travelling frontal por el pasillo central del autobús, donde los niños juegan y gritan ignorantes de la tragedia que ya parece inevitable. La imagen se ralentiza y la blanca luz del fondo nos deslumbra, como nos deslumbrará en el último plano de la película. Poco después, vemos el interior del autobús desde el mismo punto de vista, pero después del accidente, cuando ha sido remolcado desde el lago hasta el garaje de Billy Ansel. Son imágenes en vídeo, oscuras, tomadas de noche por Stephens para usarlas en el juicio. El contraste entre la calidez de los niños y el horror del autobús siniestrado queda acentuado por las texturas granuladas y sucias del vídeo analógico.

Imagen que, como siempre en el cine de Egoyan, no es otra cosa que el exorcismo de una ausencia o, si acaso, la metáfora imaginaria de una carencia, sólo que ahora el cineasta no trabaja sobre la contraposición visual de texturas diversas, sino sobre la interiorización de unas figuras sustitutivas en forma de simulacro: una opción que ya no necesita el auxilio denotativo de la diferenciación visual, sino que se organiza como tal en el seno de la estructura narrativa y de la puesta en escena (HEREDERO 1995, 48).

La puesta en escena está al servicio de un montaje fragmentario y disperso, que exige un compromiso activo del espectador en la evaluación de las imágenes: ubicación temporal del plano en la narración, determinación del punto de vista, reconstrucción del imaginario puzzle visual... Esto es posible gracias a una planificación de ritmo lento y que además integra rápidamente a los personajes en un contexto espacial. De ahí el uso de pantalla ancha, planos generales, amplias panorámicas y constantes e imperceptibles travellings de reencuadre que permiten ubicar el escenario con una gran economía de medios. Los planos largos y las confesiones mirando directamente a la cámara evitan el uso recurrente del plano-contraplano, reservado para la escena final de la declaración de la niña Nichole, donde las miradas de los protagonistas entran en un inestable juego de complicidades y sorpresas redimensionadas por la voz de la joven leyendo el poema de Robert Browning. Un último detalle de la planificación hace referencia al uso habitual del plano general; el primer plano apenas se usa, con la excepción de tres primerísimos planos muy significativos. Cuando Zoe, hija del abogado Stephens, anuncia por teléfono a su padre que es seropositiva, la cámara hace un ligero movimiento desde los ojos de Zoe a su boca y, a continuación, corta para ejecutar el movimiento inverso de la boca de su padre a los ojos, consciente de su fracaso como padre mientras dice, impotente: «Te quiero, te cuidaré pase lo que pase». El tercer primerísimo plano es de la boca del padre de Nichole, unos labios temblorosos ante la mentira de su hija durante la declaración final. También es la constatación de su fracaso como padre. La voz en *off* de Nichole recita: «Esos labios con los que toca su melodía / estaban helados como la luna en invierno», y pone en relación los labios del músico con aquellos que le besaron tantas veces durante su infancia. La fría ejecución de una venganza.

Junto a estas imágenes recurrentes que vuelven una y otra vez a lo largo del filme, encontramos sutiles secuencias de montaje en las que Egoyan introduce, visualmente, relaciones y significaciones ausentes en la novela. Es el caso de la magistral sucesión de planos que se produce en el minuto 42', poco después de que Nichole abra el libro del poema de *El flautista de Hamelin*. Como he apuntado, la joven está cuidando de los hijos de Billy Ansel, quien ha acudido a su cita con Risa en una de las habitaciones del motel que ésta regenta. El director crea un montaje paralelo en el que alterna imágenes de Nichole y el encuentro sexual de Risa y Ansel. La ropa adquiere un enorme potencial semántico. Un plano muestra a Billy Ansel desnudando a su amante. Después, Nichole busca en el armario de Billy y se prueba los vestidos de su mujer ante el espejo. Es la ropa de una mujer para una niña que ha carecido de infan-

cia, víctima del incesto. Corta a los planos de Risa y Billy vistiéndose tras hacer el amor. A continuación, él vuelve a casa y regala a Nichole los vestidos de su difunta mujer. Ansel es una buena persona, el padre que Nichole debió tener y no tuvo. Llega Sam, el auténtico padre de la niña. Pero antes de llegar a casa, la conduce a un pajar donde tienen su encuentro sexual. En una secuencia de planos aparentemente inconexos, Egoyan dota al filme de posibilidades interpretativas antes insospechadas: Billy Ansel sustituye a su mujer por una amante, Nichole se viste con los vestidos de su mujer, el propio Ansel hace de padre de Nichole y el padre de ésta resulta ser su amante. Al final de la secuencia, mientras la joven sigue a su incestuoso padre, su voz infantil recita *El flautista de Hamelin*. Vestidos de mujer para una niña a la que arrebataron su infancia.

Podemos señalar también, como prueba de la capacidad del director canadiense para crear imágenes que traducen y a la vez re-crean el texto literario con materiales y estrategias cinematográficas, un plano del minuto 60'. Acabamos de asistir al accidente del autobús y a continuación Stephens ha contado a su compañera de avión cómo su hija Zoe sufrió la picadura de arañas negras cuando era un bebé. Tuvo que estar varias horas apuntando a su pequeña garganta con una navaja, dispuesto a usarla si se asfixiaba por la inflamación. Corta a un plano de la madre del bebé jugando con ella cuando es algo mayor. Están en el campo, Zoe parece volar con el viento mientras la cámara realiza una panorámica vertical para enfocar el cielo, casi blanco. Tras unos segundos, la cámara desciende y lo que vemos es, muchos años más tarde, a Billy Ansel mirando incrédulo y aterrorizado los cadáveres de sus hijos, depositados en la nieve tras el accidente. Están todos muertos, como dice Stephens: su hija Zoe y los hijos de las familias de Sam Dent. De nuevo el drama individual se integra perfectamente en el drama colectivo gracias al (ficticio) recurso filmico de rodarlos en un mismo plano. En definitiva, observamos que las imágenes no están al servicio del original literario sino de la concepción cinematográfica del director. Se trata de crear imágenes que representen visualmente los temas que atraviesan subterráneamente todos los planos del filme. Dice Egoyan que:

Todas mis películas tienen una fuerte base emocional. Los recorridos emocionales que proponen son muy intensos. Mis personajes tienden a complicarse demasiado la vida por no querer afrontar directamente su vida emocional y en consecuencia son seres atormentados (...). Para mí es un desafío tratar emociones y sentimientos sin caer en el sentimentalismo, hablar del amor y del contacto entre las personas sin utilizar las convenciones habituales que se emplean para expresar ese tipo de cosas (WEINRICHTER 1995, 38).

La creación de imágenes, la traducción visual del texto literario, es el núcleo de la poética fílmica de Egoyan. Son muchos los recursos visuales ajenos a la novela que el director introduce para exteriorizar el drama interior de los personajes. Como iniciar la película en un claustrofóbico túnel de lavado, donde Stephens queda atrapado mientras habla con su hija drogadicta por móvil. O las fotografías de los niños fallecidos en casa de Dolores Driscoll, haciendo que éstas se desenfocan cuando la conductora rompe a llorar. O el modo de rodar el accidente y la muerte de los niños, con un gélido plano general y una sabia elipsis en la mirada de Billy Ansel que deja el horror de la tragedia en un sobrio fuera de campo. O que Dolores Driscoll aparezca al final como conductora de autobuses en el aeropuerto, habiendo rehecho su vida en un final mucho más optimista que el de la novela. O las ilustraciones de Kate Greenaway para *El flautista de Hamelin*, que aumentan esa atmósfera mágica y soñadora propia de los cuentos de niños, en el libro que Nichole lee a los hijos de Billy Ansel antes de dormir (soñar).

En definitiva, Egoyan se convierte en un creador de imágenes, un re-presentador del original literario. No se limita a ilustrar la novela ni la somete a la deconstrucción espacio-temporal moderna. La traducción de lenguajes es ahora una (re)presentación, en el sentido de (re)creación de imágenes. Si Stephens construye un nuevo relato sobre lo sucedido, Egoyan crea nuevas imágenes para el texto literario. Es evidente el rechazo de la superficialidad del signo posmoderno, la pretensión de que las imágenes sólo remitan a sí mismas. Su cine busca los vínculos entre el icono y lo real en la reivindicación de lo humano. Somos conscientes de la fragilidad de nuestras imágenes del pasado, el deseo o la memoria, pero también advertimos su enorme poder existencial. *The sweet hereafter* se convierte así en una película acerca de cómo edificamos la identidad desde las imágenes del recuerdo. Una auténtica reflexión sobre los motivos que nos llevan a contar historias y crear imágenes para sentirnos vivos.

El dulce porvenir (*The sweet hereafter*, Canadá, 1997). *Director*: Atom Egoyan. *Productores*: Sandra Cunningham, Atom Egoyan, Camelia Frieberg. *Guión*: Atom Egoyan sobre la novela *The sweet hereafter* de Russell Banks. *Fotografía*: Paul Sarossy, color. *Diseño de producción*: Phillip Barker. *Música*: Michael Danna. *Montaje*: Susan Shipton. *Duración*: 112 m. *Intérpretes*: Ian Holm (Mitchell Stephens), Sarah Polley (Nichole Burnell), Bruce Greenwood (Billy Ansel), Tom McCamus (Sam Burnell), Arsinee Khanijan (Wanda Otto), Alberta Watson (Risa Walker), Gabrielle Rose (Dolores Driscoll), Maury Chaykin (Wendell Walker), Brooke Johnson (Mary), Earl Pastko (Harley), David Hemblen (Abbott), Russell Banks (Dr. Robeson), Caerthan Banks (Zoe), Stephanie Morgenstern (Allison).

Bibliografía citada

BANKS, R., *Como en otro mundo*, Barcelona, Anagrama, 1994, 205 págs.
The sweet hereafter, New York, Harper Collins, 1991.

BARTHES, R., «De la obra al texto», WALLIS, B. (ed), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, 1986, Madrid, Akal, 2001.

CASSETTI, F., *Teorías del cine (1945-1990)*, 1993, Madrid, Cátedra, 1994.

CHATMAN, S., *Historia y discurso*, 1978, Madrid, Taurus, 1990.

CONNOR, S., *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, 1989, Madrid, Editorial Akal, 1996.

EGOYAN, A., «Entrevista con Atom Egoyan. Carlos F. Heredero», *Dirigido por...*, n.º 234, Abril 1995, Barcelona, Ed. Dirigido, pp. 49-51.

HEREDERO, C. F., «Un Club llamado *Exótica*», *Dirigido por...*, n.º 234, Abril 1995, Barcelona, Ed. Dirigido, pp. 46-49.

FERNÁNDEZ VALENTÍ, T., «El dulce porvenir. Los seres queridos», *Dirigido por...*, n.º 265, Febrero 1998, Barcelona, Ed. Dirigido, pp. 20-21.

FOSTER, H., «Polémicas (post)modernas», PICÓ, J. (ed), *Modernidad y postmodernidad*, 1988, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

HUYSEN, A., *Después de la Gran División: Modernismo, Cultura de masas, Posmodernismo*, 1986, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

JAMESON, F., *Teoría de la postmodernidad*, 1991, Madrid, Trotta, 1996.

LÉVINAS, E., *Ética e Infinito*, 1982, Madrid, Antonio Machado Libros, 2000.

PALACIO, M., «Noción de espectador en el cine contemporáneo», ZUNZUNEGUI, S. (ed.), *Historia General del Cine, vol. XII: El cine en la era del audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

SOLOMON-GODEAU, A., «La fotografía tras la fotografía artística», WALLIS, B. (ed), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, 1986, Madrid, Akal, 2001.

STEINER, G., *Presencias reales*, 1989, Barcelona, Destino, 2001.

WEINRICHTER, A., *Emociones formales. El cine de Atom Egoyan*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1995.