

FIGURACIONES DE LO SINIESTRO EN *PARENTS* (BOB BALABAN, 1989)

FIGURES OF THE UNCANNY IN *PARENTS* (BOB BALABAN, 1989)

Silvia GUILLAMÓN CARRASCO

Universitat de València

Jorge BELMONTE AROCHA

Universitat de València

Resumen: En la interpretación que Sigmund Freud efectuara del cuento «El arenero» («Der Sandmann», 1816), de E. T. A. Hoffmann, el concepto de lo siniestro aparece vinculado con la represión en la vida psíquica del sujeto, la cual mantiene en el inconsciente representaciones ligadas a una pulsión. Estas representaciones son reprimidas en la psique por su potencialidad displacentera y se materializan en pensamientos, imágenes, fantasías o figuras.

En el presente artículo analizaremos la forma en que este concepto de lo siniestro se plasma visualmente en la película *Parents* (Bob Balaban, 1989) a partir de determinadas figuraciones vinculadas con las nociones psicoanalíticas de la fantasía, la represión y el inconsciente. Paralelamente, mediante el género híbrido de la comedia de terror, el filme plantea una profunda crítica a la familia nuclear de clase media y al estilo de vida consumista de la sociedad norteamericana, así como al imperialismo y colonialismo que han caracterizado la historia de los Estados Unidos.

Palabras clave: figuraciones, fantasía inconsciente, lo siniestro, comedia de terror, canibalismo, sexualidad, consumismo.

Abstract: In Sigmund Freud's interpretation of the tale «The Sandman» («Der Sandmann», 1816), by E. T. A. Hoffmann, the concept of the uncanny is conceptualised linked to repression in the psychic life of the subject, which maintains in the uncounscious representations linked to the drives. These representations are repressed in the psyche for their unpleasant potential and materialize in thoughts, images, fantasies or figures.

In this article we shall analyze how the concept of the uncanny is represented in the film *Parents* (Bob Balaban, 1989) through different figures linked to the psychoanalytic notions of fantasy, repression and the unconscious. At the same time, through the hybrid genre of horror comedy, the film deeply criticizes the middle-class family and the consumerist lifestyle of American society, as well as the imperialism and colonialism that have characterized the history of the United States.

Keywords: figures, unconscious fantasy, the uncanny, horror comedy, cannibalism, sexuality, consumerism.

TROPELIÁS

1 Introducción

Das Unheimlich, la voz alemana que inspiró el ensayo de «Lo siniestro» (1919), uno de los textos más citados e influyentes de Freud, condensa en su significación semántica una gran paradoja —aquella que será revisitada una y otra vez por la teoría psicoanalítica—: lo familiar que nos resulta inquietante, lo conocido que nos perturba, «aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (1973, p. 2484), en palabras del propio Freud. Traducido como ‘lo siniestro’ o ‘lo ominoso’, la palabra alemana reviste una complejidad que no encontramos en la traducción al castellano. La preocupación por definir el significado de este concepto en diferentes lenguas revela esa meticulosidad con que la que el psicoanalista quería abordar el tema. Ello no era fruto simplemente de esa inclinación decimonónica hacia un cientificismo derivado de la mentalidad positivista —signo de los tiempos—, sino de la necesidad, inferimos, de destacar lo específico del vocablo germano, una especificidad semántica que venía a converger, oportunamente, con la tesis principal que fundamenta el pensamiento freudiano: la represión como elemento fundamental de la configuración psíquica del sujeto.

En la lectura que Freud efectúa respecto a «El arenero» («Der Sandmann», 1816), el cuento de E. T. A. Hoffmann, lo siniestro aparece asociado a la represión, cuya formulación se encuentra vinculada a la vida psíquica del sujeto, que mantiene en el inconsciente representaciones ligadas a una pulsión. Estas representaciones se producen en forma de pensamientos, recuerdos, imágenes, fantasías o figuras que, siendo originariamente susceptibles de provocar placer, son reprimidas en la psique en tanto su potencialidad displacentera se revela considerablemente mayor para el sujeto.

Nos proponemos en el presente artículo estudiar la forma en que este concepto de lo siniestro —su formulación vinculada a la represión psíquica, a la figuración y a la fantasía del sujeto— queda plasmada visualmente en la película *Parents* (1989) de Bob Balaban. El filme plantea, a través del género híbrido de la comedia de terror, una crítica al *american way of life* de la década de los cincuenta. A partir de la mirada infantil del protagonista, Michael, nos adentramos en las tesituras de lo familiar inquietante, a través de las fantasías y figuraciones siniestras del mundo cotidiano y hogareño asociado a la familia nuclear de clase media.

De este modo, el enfoque de lo siniestro en la película provoca un doble goce en el sujeto espectador a través del mecanismo híbrido del terror y la comedia, del entretenimiento, la evasión y catarsis que provoca el primero y la risa que provoca la segunda. Algo que nos recuerda también el efecto paradójico de las situaciones familiares y siniestras de la película que provocan tanto la repulsión como la atracción en el personaje principal.

2. Lo siniestro y el inconsciente

El recorrido semántico que Freud efectúa en torno a la palabra alemana *Unheimlich* se propone demostrar que el sentido negativo asociado a dicho vocablo se vincula también al término positivo de *Heimlich*, que aparece vinculado a dos grupos de representaciones aparentemente alejadas entre sí: en una primera acepción, *Heimlich* remitiría a lo familiar, lo íntimo y lo amable, a todo aquello que nos resulta conocido y confortable; en la segunda acepción, su significado quedaría referido a lo secreto, lo impenetrable, lo oculto, lo disimulado. En esta segunda acepción, el significado de *Heimlich* remite también a lo escondido y lo peligroso y, de este modo, acaba convergiendo con su antítesis, *Umheimlich* —lo siniestro—, que acaba siendo, como indica Freud, una especie de *Heimlich*.

Esta permanencia de lo extraño en lo familiar se asume como una prueba etimológica de la hipótesis apuntada por Freud según la cual la experiencia de lo siniestro se asume como una variante de lo terrorífico que remitiría a lo conocido desde tiempo atrás. En esta tesitura, como bien ha señalado Julia Kristeva (1996) el fenómeno psicológico que aparece descrito en el texto freudiano estaría apuntando no solo a una reflexión en torno a la angustia en general, sino, más específicamente, al funcionamiento del inconsciente y la forma que alcanza la represión en el sujeto. En este sentido, la noción de lo siniestro estaría apuntando a todo aquello que, debiendo permanecer oculto, se manifiesta mostrando la otra cara de lo familiar, de lo amable, volviendo ciertas vivencias del sujeto siniestras, sorprendidas, inquietantes y sobrecogedoras:

Así pues, lo que es extrañamente inquietante sería lo que ha sido (nótese el pasado) familiar y que, en ciertas condiciones (¿cuáles?), se manifiesta. Se franquea un primer paso que desaloja a la inquietante extrañeza de la exterioridad en la que la fija el miedo, para volverla a colocar en el interior, no de lo familiar en tanto que propio, sino de un familiar potencialmente tachado de extraño y remitido (más allá de su origen imaginario) a un pasado impropio. Lo otro es mi («propio») inconsciente. (Kristeva, 1996, p. 360)

La experiencia terrorífica que provoca lo siniestro se produce porque lo que antes nos resultaba familiar y conocido emerge ahora bajo un aspecto que resulta amenazante. De este modo, Freud ejemplifica la emergencia de lo siniestro a partir del cuento «El arenero», de E. T. A. Hoffmann destacando su vinculación con determinadas figuras que aparecen a lo largo del relato: la muñeca Olympia, una autómatas que parece cobrar vida, y el arenero, que arranca los ojos a los niños que se han portado mal. Pero Freud deja claro en su texto que su interpretación diverge de la lectura que, al respecto, hiciera Ernst Jentsch (1906), quien asociaba la emergencia de lo siniestro a la presencia de la muñeca Olympia o, mejor dicho, a la duda —para Nataniel/para los lectores— de que un objeto inanimado pueda cobrar vida de alguna forma. Para Freud, el surgimiento de lo siniestro en el cuento se encuentra estrechamente vinculado con la amenaza de castración, asociada al deseo reprimido de Nataniel. Lo que nos provoca el sentimiento de lo siniestro no es tanto la muñeca Olympia cuanto esa otra figura: la del arenero, que simboliza al padre y la ley, esa figura que regresa recurrentemente en diferentes episodios de la vida del protagonista es la que acaba provocando graves crisis de locura en el joven. En este sentido, esa inquietante extrañeza va asociada a «la figura paterna y sus sustitutos, así como las alusiones a los ojos, se vincula a la angustia de castración vivida por el niño, grabada en

su inconsciente, reprimida y reaparecida finalmente en ocasión de un estado amoroso» (Kristeva, 1996, p. 360). La emergencia de lo inconsciente reprimido surge, de esta forma, en figuraciones displacenteras, inquietantes extrañezas que provocan el sentimiento de lo siniestro.

3. Formulaciones de lo siniestro en *Parents*

En las siguientes páginas nos proponemos analizar la forma que cobra la emergencia de lo siniestro en la película canadiense *Parents*, un filme a caballo entre el terror y la comedia. La película, ambientada en la década de los años cincuenta, narra la historia de una familia de clase media que se traslada desde Massachusetts a su nuevo vecindario: un barrio residencial de casas unifamiliares que podría describirse como típico de cualquier ciudad estadounidense de mediados de los cincuenta, tal como podría representarse en las *sitcoms* familiares de la época (Quiterio, 2017). La familia Laemle está compuesta por Michael —un niño de unos ocho años— y sus padres, Nick y Lily, un matrimonio tradicional: el padre es el cabeza de familia y trabaja en una planta de ingeniería química especializada en defoliantes; la madre es una ama de casa cariñosa y sonriente que aparece siempre bien arreglada y pasa el tiempo maquillándose o preparando la comida.

En este contexto, aparentemente normal y fuertemente convencional, Michael muestra una actitud suspicaz y temerosa en su relación con la vida que llevan sus padres. Como veremos a continuación, si el hogar y la familia representan habitualmente espacios de seguridad y protección, en *Parents* se revelan como lugares inquietantes y peligrosos. Desde el principio de la película se plantean dos universos que van a ir colisionando a medida que la trama avanza: por un lado, la complicidad que tienen los padres entre ellos, el mundo secreto y misterioso que comparten, cuyo acceso está vedado a su hijo; por otro lado, la vivencia subjetiva de Michael, que sospecha de sus progenitores y experimenta su relación con ellos a partir de lo siniestro. La emoción del protagonista hacia sus padres, la sensación de lo siniestro como lo familiar inquietante, será trasladada a los sujetos espectadores mediante la puesta en escena de diferentes figuraciones que, dentro un escenario o contexto ambivalente y contradictorio, aparecerán enmarcadas intradiegeticamente en el mundo cotidiano y hogareño en el que se mueven los personajes. En esta tesitura, el género de la comedia de terror, en el que coexisten dos sentimientos opuestos, favorecerá también en el sujeto espectral esa ambivalencia que atraviesa todo el filme.

3. 1. La cualidad de lo siniestro en la comedia de terror

En su texto *Horror Film Aesthetics*, Thomas Sipos (2010) apuntaba que la conexión entre los dos géneros del terror y la comedia residía en su carácter altamente emotivo: ambos géneros esperan del espectador una respuesta fuertemente emocional, aunque esta es diferente e incluso opuesta en cada uno, respuesta emocional básicamente negativa en el primero —el miedo— y positiva, en el segundo —la risa—. Por supuesto, pese a que como respuestas emocionales en sí mismas el miedo es negativo mientras la risa es positiva, podemos considerar que los géneros ficcionales tanto del terror

como de la comedia van ambos asociados a la evasión y al entretenimiento lúdico en la experiencia cinematográfica, y que las emociones primariamente negativas o positivas respectivas derivan por vías distintas en un goce espectral positivo que es común. Lo que, según Sipos (2010), distinguiría realmente al género de terror de la comedia sería la «sincronicidad emocional» entre lo que sienten los personajes y los sujetos espectadores, ya que en el género de terror los espectadores se asustan con o por los personajes, compartiendo sus miedos, sincronizando o alineando sus emociones con las suyas, mientras que en la comedia los espectadores habitualmente se ríen de los personajes, distanciándose de ellos en vez de identificarse y empatizar con sus mismas emociones.

William Quiterio (2017) plantea su análisis de la película *Parents* en relación con el concepto teórico de «*sLaughter*», que al ser escrito de este modo peculiar está realizando un juego semántico de palabras —en inglés— que expresa la paradójica conexión entre *slaughter* —sacrificio, matanza, carnicería...— y *laughter* —risa— que puede darse en la comedia de terror, aludiendo en sentido psicológico y fenomenológico a la aparentemente contradictoria reacción de diversión y repulsión simultánea que experimentan los sujetos espectadores con este género cinematográfico. Quiterio (2017, p. 61) afirma que en la película *Parents* hay una siniestra capacidad para plantear metáforas sobre la sociedad consumista y capitalista estadounidense de los años cincuenta relacionándola con el canibalismo, adoptando la forma de «*sLaughter*» satírico. Esto permite conectar el carácter subversivo y contradictorio del «*sLaughter*» en la comedia de terror con el concepto de «lo siniestro» de dos maneras diferentes y complementarias. A nivel extradiegético, como ficción siniestra, atrae y repele a la vez la mirada espectral. Por otro lado, a nivel intradiegético, conecta además con el sentimiento ambivalente y la mirada del personaje de Michael, un sujeto infantil extrañado por la conducta de sus padres, pero también extraño en sí mismo, que se siente atraído y repelido a la vez de forma paradójica por sus progenitores, familiares y siniestros simultáneamente, en un contexto sociocultural representado también como extraño e inquietante.

Eugenio Trías, en su obra *Lo bello y lo siniestro*, nos recuerda —refiriéndose a lo sublime, pero de un modo extrapolable aquí al objeto fílmico— que: «Para poder ser gozado —requisito kantiano del sentimiento estético—, el objeto debe ser contemplado a distancia: solo de ese modo se asegura el carácter “desinteresado” de la contemplación» (2001, p. 32). Ese carácter desinteresado, distanciado y seguro de la contemplación —donde el sujeto se encuentra a salvo— es el que podemos afirmar, aquí y ahora, que permite un goce espectral positivo en el cine de terror, obtener el placer pese al miedo, no obstante, los sentimientos primariamente negativos no se pierden, mientras se contempla la ficción se siente también terror. Se trata de un distanciamiento psicológico y fenomenológico por parte del sujeto espectador que, como explicábamos antes, es acentuado además por el efecto de lo cómico en el caso del género híbrido de la comedia de terror.

En cuanto a lo siniestro, Trías bebe como fuente original de la reflexión semántica sobre lo siniestro que hizo Freud en su análisis del relato de Hoffmann y afirma acerca de tal concepto: «Se trata pues de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad,

muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible» (Trías, 2001, p. 39). El filósofo español recurre a la teorización propiamente psicoanalítica de Freud sobre lo siniestro para concluir: «Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida» (Trías, 2001, p. 42).

En la película *Parents* encontramos tal articulación siniestra entre deseo y temor, entre la fantasía inconsciente que comparece en lo real —o en la ficción— y el miedo simultáneo ante la misma; esta contradicción que está presente en la mirada del sujeto espectral de la ficción cinematográfica conectará con el sentimiento ambivalente y la mirada de Michael como sujeto protagonista de esta, atraído y repelido a la vez por sus siniestros padres. Se tratará, como veremos en esta satírica comedia de terror, de lo siniestro como expresión ante la realización de la fantasía y el deseo «caníbal», como una metáfora siniestra del deseo consumista exacerbado por la sociedad capitalista, y de su presencia tanto en la mirada espectral como en la mirada intradiegetica del protagónico Michael.

3. 2. La llegada al hogar: el escenario de lo «familiar inquietante»

Un plano detalle de una fotografía en blanco y negro de Michael constituye el arranque del filme de Bob Balaban. La cámara recorre lentamente la imagen de abajo arriba, deteniéndose en los ojos completamente abiertos del niño, quien nos interpela con su mirada. El efecto perturbador que nos provoca la extrema cercanía de ese plano tan cerrado, subrayado por una música inquietante, contrasta con los siguientes planos que conforman la secuencia de presentación y que aparece condimentada con un mambo de Dámaso Alonso Pérez Prado: la canción «Cherry Pink Apple Blossom White», del año 1955, que nos sitúa en el contexto en que se va a desarrollar el filme. Así, desde la fotografía anteriormente aludida, un fundido en negro nos traslada a un plano cenital de una zona residencial, cuya composición visual aparece conformada por una serie de filas de chalets unifamiliares. La cámara, cual demiurgo, realiza un recorrido por la urbanización cuyas casas, perfectamente distribuidas a lo largo de un espacio arquitectónicamente geométrico y altamente estandarizado, metaforiza el modo de vida familiar de la clase media norteamericana.

Un plano corto de un lujoso Oldsmobile¹ verde pastel irrumpe en escena de forma abrupta. Sobreimpresionado aparece el rótulo del título, «Parents», cuyas letras se van estirando fuertemente por ambos extremos simulando una gran tensión, hasta que finalmente estalla. De esta manera, se plantea de forma metonímica el conflicto principal que atravesará la película: el color azul pastel del rótulo denota inocencia, calma y armonía, simbolizando la seguridad del hogar y la familia nuclear burguesa. La desintegración del rótulo metaforiza la ruptura de esa armonía: lo aparentemente estable y seguro se convierte en problemático e inestable.

Dentro del vehículo aparece la familia que, formada por Michael y sus padres, acaba de trasladarse al nuevo vecindario. Esta secuencia de inicio contrasta la mirada extrañada del niño, que

¹ Oldsmobile fue la marca de automóviles fundadora de General Motors especializada en conductores de clase media.

observa desde el coche un espacio que le resulta ajeno, con la actitud alegre y animosa de los padres, a los que vemos bailando en el salón del comedor. Todo el conjunto, que resulta a la vez paródico y algo inquietante, acaba volviéndose cada vez más tenebroso a medida que avanza la secuencia. En esta presentación de los personajes, donde el hogar ocupa un lugar central en la historia, lo siniestro emerge como algo que ya se encuentra instalado en la cotidianeidad de la vida familiar.

Los últimos planos de la secuencia remiten a diversas distintas escenas típicamente hogareñas en las que se involucra únicamente a los padres: la madre cocinando un pastel, el padre jugando al golf en el salón y, finalmente, ambos en el jardín de la casa haciendo una barbacoa con una cantidad desmesurada de carne. En el siguiente plano la madre sirve alegremente una gran fuente de carne en la mesa. La aparente normalidad con la que actúan ambos progenitores choca con la mirada un tanto extrañada del niño, que los observa con una cierta distancia y temor. En este sentido, resulta significativo el final de esta primera secuencia: cuando Michael se muestra reticente a irse a dormir, la madre le dice a Nick que es porque tiene pesadillas y miedo a la oscuridad de su cuarto. El padre, de modo un tanto sarcástico, le dice a Michael que por la noche todo está oscuro y que solo existe un lugar oscuro con el que tenemos que ser cuidadosos y señala su cabeza riéndose de forma inquietante, dando a entender que los verdaderos fantasmas se encuentran en la psique. La relación que establece Michael entre el terror y la oscuridad y la posterior alusión de Nick a la psique como el lugar realmente peligroso conecta con la reflexión apuntada por Elizabeth Bronfen (2008) en su lectura de lo siniestro de Freud. La autora señala la forma en que lo siniestro se encuentra estrechamente vinculado con la experiencia nocturna, cuando lo que el sujeto ha reprimido se manifiesta en forma de sueños y, en este caso, pesadillas:

The uncanny (*unheimlich*), according to Freud, is something which is secretly familiar (*heimlich-heimisch*), but because it pertains to knowledge one would prefer to forget, has undergone repression, only to return in a transformed shape, rendering it strange and terrifying. Some of the most prominent examples Freud lists touch upon gothic motives usually connected with the night, notably involuntary repetition compulsion, the omnipotence of thought, the double, the uncertainty whether something is animate or inanimate, real or fantasy.² (Bronfen, 2008, p. 51)

Pero la noche también representa ese momento de liberación del inconsciente, cuando los sueños, y pesadillas, emergen para dar rienda suelta a los deseos reprimidos. Nos lo augura la insinuante frase que la madre de Michael pronuncia —«bed time»— para indicarle a su hijo que debe ir a la cama, frase que parece cargada con un doble sentido: el literal y el simbólico —sexual—. Lo apuntala también el padre, quien le recuerda que es por la noche cuando se puede ser uno mismo.

² «Lo siniestro (*unheimlich*), según Freud, es algo secretamente familiar (*heimlich-heimisch*), pero como pertenece al conocimiento que se preferiría olvidar, ha sufrido un proceso de represión y solo puede regresar bajo un aspecto transformado, convertido en una versión extraña y espantosa. Algunos de los ejemplos más destacados que Freud enumera aluden a motivos góticos generalmente relacionados con la noche, especialmente la compulsión a la repetición involuntaria, la omnipotencia del pensamiento, el doble, la incertidumbre de si algo es animado o inanimado, real o fantástico» (Bronfen, 2008, p. 51, traducción propia).

3. 3. Fantasías inconscientes: la emergencia de lo siniestro

En el *Diccionario de psicoanálisis* Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis plantean cómo la noción de fantasía en la teoría freudiana queda entendida como la base de la sexualidad humana y, en este sentido, de los procesos psíquicos que estructuran nuestra subjetividad. A pesar de las distintas modalidades que cobra dicha noción en la reflexión freudiana —fantasías diurnas, fantasías inconscientes y fantasías originarias: la escena primaria, la seducción y la castración—,³ los autores rechazan la separación formal entre ellas y destacan la tendencia de Freud a establecer estrechas analogías entre fantasías conscientes e inconscientes. Atendiendo a la definición de fantasía que los autores proponen, observamos cómo la dimensión del inconsciente se superpone sobre la acción imaginaria que el propio sujeto, de forma consciente, realiza en su vida cotidiana. En este sentido, los autores apuntan que la fantasía es un «guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente» (2004, p. 138).

Esta misma concepción de fantasía, que se resiste al establecimiento de fronteras entre lo consciente y lo inconsciente, parece atravesar el tratamiento de lo siniestro y el recorrido psíquico de Michael en *Parents*. Como bien ha señalado Rebecca Bell-Metereau (2001), la ambivalencia psíquica del protagonista —su atracción y repulsa hacia la comida que le ofrecen sus padres, pero también hacia la sexualidad— se representa en distintas escenas de fantasía, en las que lo siniestro emerge también de forma ambivalente, como veremos a continuación. En estas escenas, las distorsiones de la lente de cámara, las ralentizaciones de la imagen, la utilización del blanco y negro o el expresivo subrayado de la imagen granulada se identifican con el punto de vista de un narrador subjetivo que, identificado con la psique de Michael, mezcla lo consciente con lo inconsciente.

Analizaremos a continuación distintas secuencias en las que emergen, como veremos a continuación, figuraciones de lo siniestro, todas ellas vinculadas con la noción de fantasías inconscientes, asociadas al mismo tiempo al displacer y al placer, a la pulsión agresiva y al deseo sexual.

La primera de las secuencias, que acontece tras la presentación de los personajes, se ubica justo después de aquella que hemos comentado anteriormente. Tras haber acostado a Michael en su cama, los padres pueden dar rienda suelta a sus pulsiones. Un movimiento de cámara sigue, en la penumbra, los pasos de Nick dirigiéndose desde la habitación del hijo hasta la cocina para abrir la nevera. Los pies de Lily, que se acercan a su marido, se muestran insinuantes, mientras él le dice que solo tienen un pequeño aperitivo para esa noche.

Por corte directo nos trasladamos a la habitación de Michael quien, inquieto en su lecho, se levanta para mirar si hay alguien escondido debajo de su cama. Al no encontrar nada, el joven se quita la camisa del pijama y, en un plano ralentizado, se lanza sobre ella sumergiéndose y ahogándose en un

³ Como señalan Laplanche y Pontalis, en la reflexión freudiana estas fantasías tienen un carácter universal y se transmiten filogenéticamente, siendo comunes a todos los seres humanos: «En la escena originaria se representa el origen del sujeto; en las fantasías de seducción, el origen o surgimiento de la sexualidad; en las fantasías de castración, el origen de la diferencia de los sexos» (2004, p. 145).

mar de sangre que inunda la habitación. Este sorprendente desenlace onírico nos indica que, en realidad, estamos asistiendo a una pesadilla del protagonista. La cama, que representa el hogar, ese espacio de seguridad y protección, se torna de repente siniestra.

Mediante un *raccord* que nos conduce al siguiente plano, la sangre reaparece en un plato donde el protagonista la toca absorto, mientras su madre se afana preparando una gran cantidad de carne que este se resiste a probar. Pese a la calma inquietante que trasmite la escena, la música extradiegética, de tono alegre y divertido, y la relativa normalidad con que actúan los personajes contrasta con la angustia que se expresaba en la escena anterior. A pesar de sus diferencias en cuanto al tratamiento híbrido de comedia y terror que caracteriza el filme, lo que ambas secuencias tienen en común es la ambivalencia del protagonista en relación con la sangre —y, por extensión, con la carne—, un símbolo de sexualidad y violencia que condensa tanto la pulsión sexual como la pulsión agresiva y depredadora. La primera de ellas, proyectada hacia la madre, se vislumbra en los gestos cariñosos y la complicidad de ambos en la cocina; la segunda, orientada hacia la figura paterna, se observa en la actitud acechante de Michael hacia Nick y en el gesto que hace con la mano de querer dispararle.

Más adelante en el filme asistimos a otra secuencia en la que Michael se despierta en plena noche y acude al comedor, sorprendiendo a sus padres semidesnudos. Esta situación nos remite a la escena originaria, una fantasía que hace referencia al mito de los orígenes y según la cual el sujeto infantil es testigo de las relaciones sexuales entre sus padres. Para Freud, esta imagen es interpretada por el infante como una agresión del padre hacia la madre dentro de una relación sadomasoquista. La observación de esta escena provoca una reacción ambivalente en el sujeto, que pivota entre la excitación sexual y la angustia de castración. En la secuencia aludida, Michael observa a sus padres, mientras estos, al percibir su presencia, reaccionan alarmados y se afanan en vestirse (fotogramas 1-4). Aparentemente no hay signo alguno de violencia, pero el modo de representación denota una inquietud alarmante: los planos detalle de la madre, con la boca emborronada por el pintalabios, o los del padre, que aparece totalmente sudado, se encuentran ligeramente desenfocados (fotogramas 2 y 3). La sensación de desestabilización que provocan estas imágenes viene reforzada por los movimientos rápidos y confusos de los progenitores —la madre vistiéndose, el padre buscando sus lentes—, que la cámara subraya, enfatizando el sobresalto y congojo de ambos, con encuadres descentrados y planos acentuadamente cerrados.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

Esta escena vuelve a repetirse más adelante en el filme, pero con connotaciones claramente terroríficas y siniestras que explicitan, ya sin rubor, el carácter agresivo, salvaje, depredador y caníbal de los padres. A diferencia de la anterior, en esta secuencia, la imagen cambia a blanco y negro, indicándonos que estamos ante una pesadilla del joven. En ella vemos cómo Michael se levanta de la cama y se acerca al triturador del fregadero, ahora ya en color, donde vemos una mano llena de sangre. Sangre que también aparece, esta vez desbordándose, en la parte superior de la nevera. Aterrorizado, Michael huye de la cocina, mientras la imagen se ralentiza y pasa nuevamente a blanco y negro. Diferentes fotogramas, de tono claramente onírico, aparecen sobreimpresionados sobre su imagen.



Fotograma 5



Fotograma 6

Todos estos fotogramas parecen aludir nuevamente a la escena originaria, subrayando de forma contundente, con un plano detalle de un ojo (fotograma 5), la importancia de la mirada y la posición del joven como testigo de esta. Esta vez, no obstante, la escena es representada con un claro énfasis en la parte oral. En distintos planos detalle vemos a los padres mordisqueándose el uno al otro (fotograma 6), en una clara vinculación con la práctica del sexo, algo a lo que apunta también Bell-Metereau (2001, p. 104):

Presented from the perspective of the little boy (Bryan Madorsky) certain sequences blend Freudian primal scenes with shots of the father and mother's faces covered with blood from their cannibalistic practices [...] Throughout the film, food and sex are conjoined in a way that demonstrates the boy's disgust with both.

The depiction of parents as cannibals can be savoured as a simple horror story, but the eerie visual distortions and Angelo Badalamenti's haunting score call for a more nuance psychological and symbolic reading.⁴

El placer sexual que se representa en la secuencia alude explícitamente a una de las primeras fases de la evolución libidinosa a la que Freud apunta en la edición de 1915 de los *Tres ensayos sobre teoría sexual*, texto publicado por primera vez en 1905: el placer sexual derivado de la actividad de nutrición, que proviene de la propia excitación de la cavidad bucal y los labios. La escena sugiere, de esta forma, una estrecha conexión entre el acto de morder —comer, integrar, devorar— y el acto sexual. Aún cuando el concepto del canibalismo, en términos estrictamente antropológicos y literales para referirse a la práctica cultural de la antropofagia, se desarrollaba extensamente y de forma concreta en la obra de Freud *Tótem y tabú* (1912-1913), la referencia al mismo como concepto en un sentido más metafórico o figurado adquiere una significación específica diferente en el psicoanálisis. Presente en la edición referida de los *Tres ensayos sobre teoría sexual*, dicho concepto de canibalismo hace alusión al propio desarrollo psicosexual del sujeto, en el que resulta determinante la fase oral sádica y canibalística, viniendo a coincidir esta con la aparición de los dientes en la infancia, la acción de morder y las fantasías de integración/destrucción del objeto de deseo (Melanie Klein, 1946).

Esta significación es la que, desde nuestro punto de vista, emerge en la película de Bob Balaban. En la secuencia referida, Michael no solo huye de la figuración siniestra de la carne humana como comida sino también de la carne como sexualidad de los padres lo que, a fin de cuentas, significaría una huida o una resistencia del sujeto hacia su propia maduración sexual. Pero la huida que Michael emprende hacia delante, hacia esas imágenes que remiten a la escena originaria, hace más que evidente la posición ambivalente del joven respecto a sus pulsiones, entre la fascinación y el miedo, la atracción y el rechazo. De este modo, el último plano que vemos (fotograma 7) se vincula claramente al que cerraba la primera secuencia que hemos comentado. De forma similar al «mar de sangre» en el que Michael se había lanzado (fotograma 8), el color rojo, que simboliza la sangre y el sexo, invade ahora la escena y acaba engullendo, nueva e inevitablemente, a Michael.



Fotograma 7



Fotograma 8

⁴ «Presentadas bajo la perspectiva del niño (Bryan Madorsky), ciertas secuencias combinan las referencias a la escena freudiana primaria con planos de los rostros de los padres, que aparecen cubiertos de sangre debido a sus prácticas caníbales [...] A lo largo del filme, la comida y el sexo se conectan de tal forma que hacen evidente la repulsión del joven hacia ambos. La representación de los padres como caníbales puede percibirse como una simple historia de terror, pero las espeluznantes distorsiones visuales y la evocadora banda sonora, compuesta por Angelo Badalamenti, apuntan hacia una lectura psicológica y simbólica más matizada» (traducción propia).

3. 4. La crítica social: el canibalismo y la sociedad de consumo

La resistencia de Michael a comer carne se traduce también en un rechazo hacia todo lo que representan los padres: el capitalismo exacerbado, la sociedad de consumo, el modo de vida de la clase media americana y, como veremos a continuación, el imperialismo estadounidense.

La tematización del canibalismo en el filme ha sido leído como una crítica a la sociedad de consumo tardocapitalista. Como bien ha señalado William Quiterio (2017), los padres de Michael intentan adoctrinar a su hijo en su misteriosa y predatoria vida, buscando hacer de él un buen consumidor norteamericano. A través de la metáfora de la antropofagia, que desde el psicoanálisis, nos recuerda Rosalind C. Morris (1996) ha sido interpretada en relación con los procesos de deseo e identificación implicados en el acto de consumo, *Parents* establece su crítica a la sociedad norteamericana anclada en el neoliberalismo salvaje, identificando el consumo exacerbado de los padres con las lógicas depredadoras del capitalismo tardío. Debemos recordar que es precisamente la década de los años ochenta —momento en que se estrenó el filme de Balaban—, cuando empiezan a florecer en el cine norteamericano una serie de películas, de carácter independiente, en las que el tema del canibalismo adquiere una relevancia inusitada, como señala Priscilla L. Walton (2004, p. 141) conectado con las lógicas depredadoras de la sociedad neoliberal:

Expanding on the theme of the killer next door in the 1980s, a decade synonymous with junk bonds, savings and loan scandals, and business mergers and takeovers (all of which foregrounded an economy that seemed to be cannibalizing itself) a small budget of independent films appeared and, according to Nick Martin and Marsha Porter, offered an «inventive but rather bizarre solution to the recession».⁵

El neoliberalismo, la versión contemporánea del capitalismo, que en los años ochenta⁶ propugnaba un crecimiento sin límites, encuentra un vehículo privilegiado en la liberalización financiera a partir de la posición hegemónica que los Estados Unidos ocupa en el panorama internacional.

La metáfora del canibalismo funciona en la película como una representación siniestra del tardocapitalismo, en el que imperan la economía del goce, los impulsos desenfrenados del consumismo sin límites, la lógica de mercantilización de la vida humana y la seducción y hedonismo característicos de la sociedad norteamericana. Esa sociedad de la abundancia, en la que aparentemente se satisfacen los deseos de los consumidores, implica necesariamente la apropiación y deshumanización del otro, que pasa a convertirse en un objeto de consumo, pero también su destrucción: el orden imperial del capitalismo y de los Estados Unidos, como potencia depredadora que impone su soberanía en el

⁵ «Desarrollando el tema del asesino de la puerta de al lado en la década de los ochenta, una década que es sinónimo de bonos basura, ahorros y préstamos bancarios escandalosos, de fusiones y absorciones empresariales (todo ello signo de una economía que parecía estar canibalizándose a sí misma), surgieron una serie de películas independientes de bajo presupuesto que ofrecían, según Nick Martin y Marsha Porter, una “solución creativa, aunque bastante extraña, a la recesión”» (traducción propia).

⁶ Cabe recordar, en este sentido, que la traducción política del neoliberalismo se plasmó en Estados Unidos en el programa político de Ronald Reagan, cuyo mandato en la década de los ochenta estuvo marcado por un modo de gobierno que ha sido calificado, al mismo tiempo, de conservador y neoliberal, representando la ruptura social, política y simbólica con lo que había supuesto el sesenta y ocho.

panorama internacional, queda articulado en el filme de Balaban a partir del paralelismo entre lo micro, la familia nuclear americana, y lo macro, la historia de la nación y su geopolítica. En este sentido, no resulta casual el hecho de que el padre trabaje en una empresa —irónicamente denominada «*Toxico*»— que, encargada de producir defoliantes, se dedica al desarrollo del Agente Naranja, cuya utilización en la Guerra de Vietnam desde 1961 hasta 1972 —la llamada operación Hand Ranch— no solo arrasó alrededor de 2,5 millones de hectáreas de los bosques y cultivos, sino que tuvo gravísimas consecuencias en la población local (Valdés Silva, Sánchez Ramírez y Fuentes Arencibia, 2018).

En este sentido, lo micro —el canibalismo dentro de la estructura familiar— aparece reproducido simbólicamente a gran escala con la alusión explícita a la guerra de Vietnam. La familia tradicional de clase media norteamericana representa el carácter imperialista, colonial y caníbal de una nación cuya riqueza, expansión económica e identidad han sido forjadas a partir de la violencia y la explotación del «Otro»: el exterminio de los nativos americanos, la esclavitud y las guerras imperiales. El filme de Balaban parece aludir a esa historia de violencia al establecer el lugar de origen de la familia Laemle en el estado de Massachusetts, el mismo lugar donde a principios del siglo XVII llegaron, en la embarcación llamada *MyFlower*, algunos de los primeros colonos, los «padres fundadores» de la nación americana, como nos recuerda Chomsky (2011, p. 17), para ir luego expandiendo su poder a lo largo de todo el territorio que actualmente compone Norteamérica.

Los Estados Unidos contemporáneos son, de esta manera, los herederos de esa civilización colonial y depredadora, de la misma manera que Michael, lo quiera o no, heredará el canibalismo de sus antecesores. Como hemos señalado anteriormente, la ambivalencia del joven se traduce en una constante alusión a la producción de sus deseos inconscientes, que se explicitan en distintas figuraciones en el filme. De este modo, no solo las imágenes simbólicas que emergen en las pesadillas o en las fantasías están apuntando a ello, sino también la explícita presencia de la sombra de Michael en una secuencia que, significativamente, resulta ser previa al descubrimiento de los cadáveres troceados que los padres guardan en el sótano. En esta escena vemos al joven que se levanta de la cama y se dirige, en plena noche, al dormitorio de sus padres. El plano nos muestra cómo la luz que llega por detrás de su espalda proyecta su sombra sobre la puerta de la habitación conyugal que está a punto de abrir, esa sombra que llega antes que el propio Michael a su destino, indicándole el camino a seguir, evoca el arquetipo junguiano de «la sombra» (Jung, 1917) como representación del lado oscuro del sujeto, de ese otro desconocido que siempre nos acompaña en nuestro interior, en definitiva, lo inconsciente reprimido que conecta con lo siniestro. El propio Freud (1919) apunta explícitamente al tema del doble —del que la sombra sería una figuración específica—, como uno de los ejemplos más característicos de las manifestaciones de lo siniestro.

En la secuencia aludida, Michael entra, observa a sus padres durmiendo abrazados plácidamente y sale de la habitación, descendiendo con una linterna hasta el sótano oscuro, donde inspecciona el cesto de la ropa sucia y repara después en un cuchillo de carnicero que reposa sobre una madera empapada en sangre. Ante esta inquietante imagen, el joven retrocede. Su cabeza acaba chocando con varios ganchos de los usados para colgar piezas de carne y, cuando se gira, descubre que de uno de

ellos cuelga una pierna humana. Horrorizado, sale corriendo para huir del terrorífico hallazgo y regresar a su habitación, donde su padre le espera despierto para interrogarle.

El final de la película supone la definitiva separación entre los padres y el hijo, pero también la irremediable restitución de Michael a un modo de vida que se ha resistido a seguir. Habiendo descubierto el canibalismo de sus progenitores, ahora ya explícitamente reconocido por ellos, Michael sigue negándose a comer la carne que le sirven para cenar. Ante esta actitud reticente, el padre propone que se muden fuera de la ciudad para vivir en el bosque y volver a la naturaleza —pareciéndoles asignar así un carácter inhumano e incivilizado como animales salvajes y depredadores—, pero, eso sí, estableciéndose cerca de una autopista para poder alimentarse de las víctimas de los accidentes, y así reforzar los lazos familiares, especialmente entre padre e hijo. Como Michael sigue sin comer, su padre se ofrece a darle de comer él mismo, y le dice que se acostumbrará a su sabor como lo hizo su madre, la cual afirma con complicidad que ahora le encanta. El niño aprovecha la situación para acuchillar al padre el cual, aún herido, se lo lleva para matarlo. Pero la madre, disconforme, coge un cuchillo de cocina y se lo clava a su marido por la espalda, que a su vez se lo clava también a ella, matándola mientras la abraza. Michael huye de la horrenda escena y se esconde en el sótano. Pese a estar herido, Nick le sigue, pero cae al suelo escaleras abajo y, al intentar levantarse, se apoya en unas tuberías de gas que arranca de la pared debido a su peso. Mientras tanto, la combinación del fuego, que se ha prendido en la mesa al caer las velas de la cena, y el escape de gas por la rotura de las tuberías, amenaza con la inminente explosión de la casa, de la que Michael huye a la carrera logrando escapar.

La secuencia final, inicialmente amable, nos muestra al niño acogido tras la muerte de sus padres en la casa de unos amorosos abuelos paternos, que lo llevan a la cama mientras comentan que tiene un gran parecido con su padre y que crecerá para hacerse como él, dejándole en la mesita de noche su cena, un vaso de leche y un sándwich. Una cena que pasa de algo familiar, *Heimlich*, a siniestro, *Unheimlich*, cuando el plano detalle nos muestra el sándwich repleto de abundante carne, mientras escuchamos en *off* la voz de la madre muerta como recuerdo de la forma cotidiana en que le hablaba cuando se iba a la cama, conectando aquella realidad familiar caníbal de los padres, *parents*, con la actual de los abuelos, *grandparents*, como dos realidades familiares y siniestras semejantes. Michael, por tanto, no ha conseguido escapar de lo siniestro.

4. Conclusiones

En su ensayo «Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories», Stephen Heath (1999) reflexionaba sobre la centralidad del elemento visual en la teoría psicoanalítica y la capacidad del cine para representar los procesos inconscientes formulados en el pensamiento freudiano. Desde la consideración de la representabilidad en los sueños y en la fantasía hasta la conceptualización del inconsciente, la pulsión o la castración, conceptos todos ellos articulados en la reflexión teórica de lo

siniestro, las formulaciones freudianas ponen el acento en la configuración visual de los procesos psíquicos, que aparecen vehiculados a través de metáforas, figuras o tropos.

En este artículo hemos partido de la revisión del concepto de lo siniestro en Freud, analizando su formulación en relación con los procesos asociados al inconsciente y la represión (su vinculación con la formación de representaciones, fantasías o figuras displacenteras en la vida psíquica del sujeto) y considerando la pertinencia de su aplicación al estudio de los textos fílmicos.

Desde esta perspectiva, hemos analizado la emergencia de lo siniestro en *Parents*, explorando la estrecha relación entre los procesos de significación puestos en marcha por el dispositivo fílmico y la formulación de las figuras que este elabora. Asimismo, se han analizado los elementos temáticos que atraviesan la narrativa del filme, atendiendo también a las implicaciones, en materia de construcción espectacular, de la comedia de terror, género cinematográfico al que se adscribe la película.

Los resultados del análisis establecen que la presencia de lo siniestro en el filme de Bob Balaban se plasma visualmente a partir de determinadas figuraciones que no solo condensan la doble significación a la que Freud apunta (lo familiar y hogareño que se torna extraño e inquietante), sino que también aparecen vinculadas con las nociones psicoanalíticas de la fantasía, el inconsciente y la represión, todas ellas relacionadas con el desarrollo psicosexual del sujeto. Paralelamente, la concepción de lo siniestro se materializa en la tematización de la familia nuclear de clase media, como institución conflictiva, y en la representación del hogar como espacio terrorífico y amenazante.

Por otra parte, la presencia de lo siniestro se percibe también en la misma concepción del género cinematográfico, llegando a alcanzar al sujeto espectacular, que se ve expuesto a los vaivenes emocionales propios de la comedia de terror. En este sentido, el filme nos propone una identificación que juega con la yuxtaposición de dos emociones aparentemente opuestas: el horror y la catarsis, vinculadas al género de terror; la risa y la parodia, características de la comedia.

Finalmente, la película plantea de forma metafórica, a partir de la tematización del canibalismo, una crítica al capitalismo y al estilo de vida consumista de la sociedad norteamericana. Por extensión, esta crítica se dirige también al carácter colonial e imperialista de los Estados Unidos, cuya posición hegemónica en el panorama internacional contemporáneo se ha construido a partir de la violencia y explotación del «Otro». Es así como la representación de lo siniestro en este filme alcanza a plantear un cuestionamiento del *american way of life* que abarcaría, simultáneamente, tanto los niveles de lo microsocial como de lo macrosocial, una crítica de la familia nuclear y de la geopolítica de los Estados Unidos.

Referencias bibliográficas

- BELL-METTEREAU, R. (2001). «Eating and Drinking, Men and Women», en M. POMERANCE (Ed.) *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls: Gender in Film at the End of the Twentieth Century* (pp. 91-107). Nueva York: State University New York Press.

- BRONFEN, E. (1906). «Night and the Uncanny», en J. COLLINS y J. JERVIS (eds.) *Uncanny Modernity. Cultural Theories and Modern Anxieties* (pp. 216-228). Londres: Palgrave Macmillan, 2008
- CHOMSKY, N. (2011). «El imperialismo salvaje de los Estados Unidos», *El Viejo Topo*, 277, 17-23.
- FREUD, S. (1905). «Tres ensayos sobre teoría sexual», en *Obras Completas. Vol. VII* (pp. 109-222). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992.
- FREUD, S. (1913). «Tótem y tabú», en *Obras Completas. Vol. XIII* (pp. 1-162). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.
- FREUD, S. (1919). «Lo siniestro», en *Obras Completas, Tomo III* (pp. 2483-2505). Biblioteca Nueva: Madrid, 1973.
- HEATH, S. (1999). «Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories», en J. BERGSTROM (ed.) *Endless Night* (pp. 25-56). Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- JENTSCH, E. (1906). «“On the Psychology of the Uncanny”: Ernst Jentsch», en J. COLLINS y J. JERVIS (eds.) *Uncanny Modernity. Cultural Theories and Modern Anxieties* (pp. 216-228). Londres: Palgrave Macmillan, 2008.
- JUNG, C. G. (1917). «Sobre la Psicología del Inconsciente», en *Dos escritos sobre psicología analítica* (pp. 37-48). Madrid: Trotta, 2007.
- KLEIN, M. (1946). «Notas sobre algunos mecanismos esquizoides», en *Obras completas, vol. 1* (1978) (pp. 258-278). Buenos Aires: Paidós-Hormé, 1978.
- KRISTEVA, J. (1996). «Freud: “heimlich/unheimlich”, la inquietante extrañeza», trad. Isabel Vericat, *Debate Feminista*, 13, 359-368. Recuperado de <www.jstor.org/stable/42624343>.
- LAPLANCHE, J. y J. B. PONTALIS (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- MORRIS, R. C. (1996). «Anthropology in the body shop: *Lords of the Garden*, Cannibalism, and the Consuming Desires of Televisual Anthropology», *American Anthropologist*, 98 (1), 137-146.
- QUITERIO, W. (2017). «Michael, Eat Your Meat», en J. A. DOWELL y C. J. MILLER (eds.) *Horrific Humor and the Moment of Droll Grimness in Cinema: Sidesplitting sLaughter* (pp. 59-72). Lanham: Lexington Books.
- SIPOS, T. M. (2010). *Horror Film Aesthetics. Creating the Visual Language of Fear*. Carolina del Norte: McFarland.
- TRÍAS, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Madrid: Ariel.
- VALDÉS SILVA, Y., E. SÁNCHEZ RAMÍREZ, y S. FUENTES ARENCIBIA (2018). «Malformaciones congénitas relacionadas con los agentes teratógenos», *Correo Científico Médico*, 22(4), 652-666. Recuperado de <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1560-43812018000400011&lng=es&tlng=es>.
- WALTON, P. L. (2004). *Our Cannibals, Ourselves*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.