

La eternidad del fin. Una aproximación a la Retórica del miedo a partir de *Los Otros* del director Alejandro Amenábar

Marisa Pérez Juliá

Arbor CLXXIV, 686 (Febrero 2003), 251-264 pp.

Lo que, quizá, diferencia el texto filmico del director Alejandro Amenábar de otros magníficos relatos góticos sea la ausencia —en el plano diegético— de cualquier posibilidad de salida, de tal modo que, tampoco, el espectador al igual que los personajes puede encontrar un punto de descanso en ese sentimiento de fascinante horror que anida en él, atrapado en su identificación con el personaje de Grace y sus hijos, quienes, al final, descubrirán sin ambages la naturaleza de una alteridad que resulta difícil de aceptar, porque la representación de la propia muerte raya en lo insoportable. Juan Miguel Company ha destacado, precisamente, en su crítica sobre este texto filmico (2001: 89) la maestría del director en la inversión del punto de vista. Sólo, entonces, cobran un sentido pleno las palabras con las que Grace, creyente dogmática, trata de explicar a sus hijos su concepto de Limbo, el infierno infantil, no consciente del poder que tiene, a veces, el lenguaje de herir y alcanzar la realidad:

GRACE— «En el centro de la Tierra. Donde hace mucho, mucho calor. Allá van los niños que dicen mentiras. Pero fijaos que no van por unos días, no. Se condenan para siempre, hasta la

eternidad. Pensad en ello. Intentad imaginar la eternidad. Vamos, cerrad los ojos e imagináoslo».

(...)

GRACE— «Eso es la eternidad... para siempre... Dolor... para siempre. ¿Entendéis por qué Justo y Pastor dijeron la verdad?». (Alejandro Amenábar: *Los Otros. Guión Cinematográfico original*, p. 32-33).

Ese tránsito del miedo al terror y, finalmente, al horror que experimentan los personajes y con ellos, también nosotros —los espectadores— se articula en torno a unos mecanismos retórico-discursivos concretos. Y es, precisamente, de eso de lo que vamos a hablar en este artículo: de la escritura y retórica del miedo, tal y como se nos presenta a través de los estereotipos culturales y, en concreto, en el relato gótico.

Espinosa en su *Ética*, publicada a título póstumo en 1677, se distanciaba de quienes le habían precedido en su reflexión sobre las pasiones y las consideraban como fenómenos al margen de la naturaleza, proclamando, por el contrario, la sujeción de las pasiones a unas leyes:

...la naturaleza es siempre la misma, y es siempre la misma, en todas partes, la eficacia y potencia de obrar; es decir, son siempre las mismas, en todas partes, las leyes y reglas naturales según las cuales ocurren las cosas y pasan de unas formas a otras; por tanto, uno y el mismo debe ser también el camino para entender la naturaleza de las cosas, cualesquiera que sean, a saber: por medio de las leyes y reglas de la naturaleza. Siendo así, los afectos tales como el odio, la ira, la envidia, etc., considerados en sí, se siguen de la misma necesidad y eficacia de la naturaleza que las demás cosas singulares y, por ende, reconocen ciertas causas, en cuya virtud son entendidos, y tienen ciertas propiedades, tan dignas de que las conozcamos como las propiedades de cualquier otra cosa en cuya contemplación nos deleitemos... (1987: p. 192)

Si partimos de que la emoción surge de la *valoración mental* del daño o del beneficio potencial de una situación; las leyes de las que habla este filósofo podrían ser reinterpretadas, desde nuestra opinión, como leyes de naturaleza perceptivo-cognitiva que conferirían un tono u otro a nuestros sentimientos en los que, en última instancia, se pone siempre en juego la acción nuestra o ajena. En la *Ética* de Espinosa

encontramos ese vínculo entre pasión y acción pero, también, en *Las pasiones del alma* de Descartes (1649) para quien la pasión no es sino el punto de vista sobre la acción de aquel que la recibe. Tales consideraciones podrían conducirnos —como apuntaba el semiótico Paolo Fabbri (1999)— a relacionar la pasión con la dimensión performativa del lenguaje: hablamos y, al hablar, actuamos produciendo efectos en los otros y, cómo no, con una teoría narrativa. De esta manera, volvemos a introducir la afectividad dentro de un paradigma racionalista, cognitivista y representacional.

Reparemos, no obstante, en los matices sutiles pero no carentes de importancia en nuestra opinión que caracterizan las emociones que pertenecen a esta esfera. Aristóteles planteaba ya en su *Retórica* (II, 5) que «el miedo es un cierto pesar o turbación nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso...son igualmente temibles los signos de tales cosas ya que ponen de manifiesto que lo temible está próximo». Y dicho pesar se expresa en una agudización de los sentidos de la vista y el oído en un intento por concretar el peligro que se cierne.

Para Anna Wierzbicka (1999: 73-75) que ha comparado, desde el punto de vista lingüístico, el léxico de las emociones en las distintas lenguas y culturas, uno de los parámetros que permite oponer el miedo al susto, terror y horror es, precisamente, la falta de conocimiento, cuando sentimos miedo, en relación a lo que puede, en concreto, suceder. Es como si la transformación de la emoción del miedo en otra más intensa fuera aparejada a la creación de una imagen completa y clara de aquello a lo que se teme.

Desde el punto de vista neurológico, las investigaciones de Joseph de Ledoux (1996) sobre la localización anatómica de nuestra capacidad de sentir emociones parecen confirmar esto mismo: la amígdala desempeña un papel fundamental en nuestras experiencias emocionales y existen dos vías o caminos en la activación del miedo: la vía tálamo-amígdala que se traduciría en una reacción instintiva basada en el procesamiento de unos pocos estímulos; este primer camino constituye un vestigio evolutivo de épocas remotas, algo así como un apéndice cerebral y una segunda vía: de la corteza cerebral a la amígdala. La corteza cerebral, una vez realizado el procesamiento y análisis de toda la información sensorial, lo transmitiría a la amígdala. En este segundo caso, la reacción emocional va precedida de la imagen completa de la situación que la provoca.

El paso del miedo al terror y, finalmente, al horror supone en términos gestálticos la transformación en lo que respecta a ambos planos, tanto

en el plano diegético como textual, en una figura o construcción cada vez más cerrada o, cinematográficamente hablando, su concreción en un plano de conjunto. Hace ya algo más de una década, que Ángel López (1989) reivindicaba la proximidad gnoseológica entre percepción visual y percepción verbal, de lo que se implicaba que las leyes gestálticas que operan en el reconocimiento de una figura, de una escena permitirían explicar, también, determinados comportamientos de los signos lingüísticos. Desde la ley de la clausura, trataremos de dar cuenta del desplazamiento en el uso de los mecanismos retórico-narrativos que operan en la construcción modulada de las emociones a las que nos referimos.

De la definición aristotélica del miedo entresacamos tres ejes que articulan nuestro discurso:

- (1) Su carácter parcialmente manifiesto, esto es, este tipo de emociones es el resultado o colofón de un proceso inferencial y de la recuperación de contenidos implícitos que le surgen al sujeto de su lectura particular de aquello que le rodea. Las figuras retóricas son algo más que un simple ornato estético. La clasificación de Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989: pp. 268-292) otorga a la figura su carácter funcional y, con ello, la capacidad de producir efectos de un modo enmascarado —la propia etimología del término *figura* nos remite a las máscaras y trajes de los actores—, de sugerir, por ejemplo, una elección o aumentar una presencia... efectos que, en última instancia, dependen de la propia situación textual. Lo que nos lleva a plantear que hay unas figuras retóricas propias de la construcción de los estereotipos de este género.
- (2) Aquello que tememos puede adquirir un grado distinto de presencia: en el miedo queda anclado en un futuro más o menos cercano; en el terror y en el horror, el mal está presente hasta el punto de paralizar o, inclusive, de *fascinar*, verbo cuya raíz nos remite, a su vez, al verbo *fascio*: «ligar»; «atar», «vendar». Y este tercer parámetro al que nos referimos repercute en la opacidad o transparencia de los signos que constituyen la textura del relato manifestándose, especialmente, en el juego con las voces narrativas.
- (3) La construcción de una imagen se halla en la raíz de todo este grupo de emociones que difieren entre sí en grado de intensidad y, por lo tanto, de somatización. Este primer parámetro nos remite al núcleo mismo de la escena narrativa: los actantes

y los procesos que instauran una organización lógico-narrativa así como los procedimientos de puesta en escena de la misma.

1. La textura retórica del miedo

Decíamos, antes, que hay una serie de figuras retóricas propias de la representación o construcción del discurso de estas emociones. Figuras como la metonimia o sinécdoque, la alusión, la elipsis, la perífrasis o la percontatio tienen, precisamente, todas ellas algo en común: constituyen procedimientos lingüísticos de referencia sin que el contorno o perfil del objeto se nos llegue a mostrar completo y explícitamente definido. Evidencian, pues, fisuras o aberturas del tejido textual que esperan ser suturadas, cerradas al final.

En la metonimia y sinécdoque, a través de la relación de contigüidad cualitativa o cuantitativa entre dos objetos, procedemos a designar de modo indirecto. La metonimia nos obliga a la reconstrucción mental de aquello a lo que, en realidad, se dirige nuestra intención. A diferencia de la metáfora en la que existen dos dominios conceptuales y la comprensión de uno se realiza en términos del otro, la metonimia envuelve un único dominio conceptual. El acceso a la figura del objeto marca el deslizamiento dentro de esta esfera emocional, del miedo al terror y al horror. La entrada de Grace en la habitación en la que ha dejado a su hija con su vestido de comunión, mirándose ante el espejo, puede muy bien dar cuenta de lo que planteamos. Desde el umbral de la puerta, Grace ve, pues, una figura pequeña, de espaldas a ella, vestida de blanco y jugando con una marioneta a la luz de un quinqué pero, también, ve algo más: una mano ajada de largos dedos que maneja esa marioneta. Avanza para poder mirar de cerca la frágil figura cubierta por el velo y lo que se muestra ante sus ojos es el rostro y el cuerpo de una anciana y es, entonces, cuando surge el terror.

Por otro lado, la elipsis no deja de ser un vacío, un agujero en la estructura semántica. Una de las escenas que, probablemente, impactan más al espectador es precisamente cuando Grace sube a la habitación de la señora Mills y de Lydia y encuentra, casualmente, bajo la cama el retrato de ellas dos y el señor Tuttle, muertos; esta secuencia viene a cerrar el vacío o incompletitud narrativa que se abre con el hallazgo de un libro de fotografías en cuya última página no hay nada (en el guión inicial aparecía mucho más destacado en el diálogo, pero el director de la película tenía miedo a desvelar demasiadas claves de interpretación y que la sorpresa final se desvaneciera) y las preguntas de Grace a la señora Mills acerca del mismo:

- GRACE— ¿Sabe usted qué puede ser esto?
 SEÑORA MILLS— Es un libro de fotografías, señora
 RACE— Sí, pero todos están como dormidos. Mire
 SEÑORA MILLS— No están dormidos, señora...Están muertos.
 Es un libro de difuntos
 GRACE— Jamás vi algo parecido
 SEÑORA MILLS— En el siglo pasado era algo muy común. Se retrataba a los muertos con la esperanza de que su alma perviviera en la fotografía
 GRACE— Hay incluso retratos de grupo. ¡Y niños! Es macabro. ¿Cómo podía aquella gente ser tan supersticiosa? Yo lo habría prohibido.
 SEÑORA MILLS— El dolor por la pérdida de un ser querido puede empujar a hacer cualquier cosa
 GRACE— Aquí falta una foto...en la última página
 SEÑORA MILLS— Quizá el álbum nunca fuera acabado, señora.

(Alejandro Amenábar: *Los Otros. Guión Cinematográfico original* p.75-76)

Chales Perelman y Lucie Olbrechs-Tyteca (1989) clasifican la perífrasis dentro de las figuras de la elección ya que permite resaltar aquellas características del objeto que cobran importancia desde la mirada de cada uno y, al mismo tiempo, dejamos en la penumbra aquellos rasgos o propiedades del objeto que no deseamos desvelar. La perífrasis contribuye a una definición parcial y subjetiva que nos permite asir algo de la figura. Grace recurre a las siguientes expresiones para descartar, definitivamente, que se trata de una nueva invención de Anne: «*una presencia...moviéndose a mi alrededor. Y no era humana. Esos seres, sean lo que sean, nos están desafiando. A mí y a mis hijos. (...) Hay algo en esta casa que ella vio o oyó, yo sintió...! "Algo demoníaco"... Algo que no está en paz. No lo cree, ¿verdad?».*

Y, del mismo modo, la reticencia en tanto interrupción en la verbalización del pensamiento y la percontatio, una narración tan breve que omite detalles de interés para el receptor como, por ejemplo, cuando Grace interroga a la señora Mills acerca de cómo Lydia perdió el habla y, apenas, obtiene información: ...que los anteriores señores mostraban un trato agradable; la epidemia de tuberculosis; la pérdida del habla de Lidia..., sin que la señora Mills se esfuerce en ordenar de modo causal y cronológico tales hechos y explicarlos de una manera menos

sucinta. La figura de la alusión, la ausencia de una mención directa, formarían parte de los mecanismos retóricos del miedo.

2. El juego con las voces narrativas

François Récanati (1979: 31-47) planteaba que la *opacidad* —cuando un objeto es considerado en su pura dimensión ontológica— y la *transparencia* —cuando algo es considerado como signo y, por consiguiente, adquiere la capacidad de representar, de significar algo más, otra cosa— son los dos posibles destinos del signo. El siguiente párrafo del texto de Récanati nos ofrece una buena explicación de ambas posibilidades:

... le signe est comme un miroir qui donne à voir autre chose que lui-même, ou bien encore il est comme un vitre transparente qui laisse voir autre chose qu'elle même. Mais aussi bien le miroir que la vitre ont la propriété de s'opacifier, c'est à dire qu'ils peuvent cesser de se dérober pour au contraire s'offrir à la considération, à la vue de l'esprit; un objet peut cesser d'être considéré como signe, et être considéré comme chose: le résultat c'est qu'il cesse alors d'être lié à la chose signifiée, il retrouve son indépendance de chose, il cesse de détourner les regards de lui-même et se presente à eux. Il devient opaque, il perd la transparence qui permettait de voir le second objet à travers lui. (p.33).

Consideremos, pues, desde dicha oposición desarrollada por Récanati —la de opacidad-transparencia— el complicado juego de voces narrativas que van surgiendo progresivamente en el texto fílmico y, a través de ellas, la manera en que es reconducida la perspectiva del receptor. Cuando Grace cree escuchar lloros infantiles —secuencia 2— corre hacia la habitación en la que ha dejado a su hijo Nicholas aprendiéndose la lección ya que, en realidad, piensa que es él el que está llorando. Al ver que no es así, se dirige rápidamente a la otra estancia en la que ha dejado a su hija Anne y le pregunta la razón de por qué sollozaba. Anne le contesta que no es ella sino un niño que se llama Víctor y que llora porque no le gusta vivir en la casa y, también, que el padre del niño que es pianista y algunas otras personas están viendo la mansión en ese mismo momento. Para Grace es Anne quien lloraba y la historia es fruto, otra vez, de su capacidad de inventiva.

Bajo este enfrentamiento entre madre e hija subyace algo más que la cuestión sobre una mentira en un contexto de fuerte dogmatismo

religioso, subyace una disputa por el estatus que se ha de atribuir a las voces en relación a los acontecimientos que constituyen el texto de ficción. De acuerdo con la clasificación de Genette (1972) (1983), Anne al contar esta historia, si asumimos la interpretación de Grace, es un narrador intradieгético, su acción de contar no se halla fuera, en definitiva, de los límites de la historia que se nos relata: el sufrimiento de Grace, en la que convergen el papel de madre e institutriz por criar y educar a sus dos hijos, fotosensibles, en unos valores religioso-morales, atrapada en esa casa; por otro lado, la relación entre madre e hija no deja de ser problemática y adopta un papel homodieгético, ya que la persona del narrador, en este caso una niña, es al mismo tiempo, un personaje de la misma. De este modo, los sollozos adquieren el valor de un signo opaco.

Si creemos la historia de Anne, entonces Anne cuenta la historia desde una posición de narradora extradieгética y heterodieгética; se trata de un segundo relato o historia con sus propios personajes del que ella participa a través del acto de ver y oír a diferencia de otros miembros de su familia que no tienen esta capacidad; tal vez, porque es la única que recuerda algo de lo que pasó y que el espectador sólo conocerá al final. Y ese saber parcial que tiene la niña le da, a su vez, un cierto deslizamiento a otra dimensión.

También adquieren el valor de signos opacos los fragmentos que Anne recita de la Biblia: la expulsión del hombre del Edén que inaugura una vida llena de esfuerzo y la custodia del árbol de la vida que está prohibido al hombre; el sacrificio de Isaac a manos de Abraham como aceptación del mandato divino y que únicamente, al final, cuando Grace asume el papel de narrador en primera persona y explica a sus hijos cómo los mató, cobran un doble sentido.

Su capacidad de referencia no se halla clausurada, pues en el mito bíblico, sino que funciona cómo una prolepsis metatextual respecto a la historia de Grace y de sus hijos en tan difíciles circunstancias. Con la diferencia de que, a pesar de las fuertes creencias religiosas de Grace, no hubo ningún ángel que detuviera su impulso homicida en un arrebató de locura y en lugar de una vida bendecida y próspera, va a encontrarse en esa casa sin respuesta alguna acerca de cuál de las categorías bíblicas puede definir la situación en la que se hallan sus hijos y ella.

El paso del miedo al terror supone la ruptura de esta ambigüedad o doble opción de estatus de las voces. Pensemos en la escena en la que Grace entra en el desván para averiguar el origen de los ruidos que acaba de oír. Antes de que Grace entre en el desván, el espectador

ha podido ver a través de la propia mirada de este personaje, al mirar por la ventana de la sala en la que se halla cosiendo, a Lidia y a la señora Mills fuera, en el jardín y, al salir de la sala, a su hija Anne en las escaleras. Cuando entra en el desván, escucha, entonces, voces que susurran: «ella está aquí, ella está aquí»; «¡nos están mirando!; ¡nos están mirando!» y, con ojos aterrorizados, comienza a levantar las sábanas que cubren los muebles; la puerta del trastero está, de nuevo, abierta y, lentamente, comienza a cerrarse ante sus ojos. Aquí, las voces adquieren para Grace, por primera vez, una dimensión de signo; se convierten en un cristal que le deja ver otra cosa.

El paso del terror al horror implica un grado más de cierre, de acotación del espacio enunciativo: el cambio de la tercera a la primera persona. Además, el relato que instaura esta voz narrativa es capaz de subsumir, desde el punto de vista explicativo, los fragmentos anteriores de las otras voces. Grace asume la voz de narrador y, desde una posición intradiegetica y homodiegetica, explica a sus hijos lo que sucedió:

Al principio no entendía qué hacía con la almohada en mis manos. Ni por qué no os movíais. Entonces lo supe. Había sucedido. Había matado a mis hijos. Cogí el rifle, me lo puse en la frente ...y apreté el gatillo. Nada...entonces oí vuestras risas en la habitación. Jugabais con las almohadas como si no hubiera pasado nada. Y pensé que... el Señor en su infinita bondad me estaba dando otra oportunidad. Diciéndome: «No te rindas, sé fuerte. Sé una buena madre. Por ellos. Pero ahora...ahora... ¿Qué significa todo esto? ¿Dónde estamos?»

(Alejandro Amenábar: *Los Otros. Guión Cinematográfico Original*, p. 159)

Este recuerdo pone en suspenso la seguridad que, a lo largo de toda la película, Grace había manifestado recurriendo a sus creencias religiosas para contestar a todas las preguntas de sus hijos:

...ni siquiera sé si existe el Limbo. Sé lo mismo que vosotros. Pero si sé que os quiero. Siempre os he querido. Y esta casa es nuestra....Repetid conmigo, niños: la casa es nuestra, la casa es nuestra.

(Idem, p. 160)

La evolución de las voces narrativas podría concretarse en el siguiente esquema:

Situación 1: miedo	Situación 2: terror	Situación 3: horror
3ª persona	3ª persona	1ª persona
– Ambigüedad de la voz:	– No ambigüedad de la voz	– No ambigüedad de la voz
Intradiegética o extradiegética	extradiegética	intradiegética
Homodiegética o heterodiegética	heterodiegética	homodiegética

3. La estructura del relato

Las acciones de los personajes y las transformaciones que comportan en el plano del conocimiento representan, icónicamente, el proceso mental que el miedo conlleva de construcción de una imagen. El relato gótico comienza con un conflicto del personaje con el espacio que se traduce en una sensación de extrañamiento o pérdida dentro del mismo. En *Los Otros*, el conflicto viene dado por la obligatoria obscuridad en la que Grace ha de permanecer y su modo de vivirla. El conflicto de Grace con el entorno la conducirá a la locura. En términos cinematográficos, la visión que Grace y sus hijos tienen de la casa correspondería a una imagen más o menos velada —la velación o la obscuridad— que adquiere un sentido metafórico, de tal modo que puede ser leída en un doble nivel narrativo: el deseo de no recordar.

Otras veces, sucede que el personaje femenino —por ejemplo en *Rebeca*, la adaptación realizada por Hitchcock de la novela de Daphne Du Maurier— se dedica a mirar por la rendija de una puerta o escondida detrás de una columna, o bien, su visión se focaliza en objetos concretos y cotidianos de la casa que le transmiten sensaciones sobre la mujer que habitó anteriormente allí; en todo caso, se trata de una visión parcial que va aparejada, en el plano narrativo, a un escaso conocimiento de la historia del pasado de Manderley que le llevará a hacer falsas suposiciones. Este personaje femenino, que carece de nombre, no se siente legitimado como dueña y señora de una mansión que funciona con los rituales y costumbres establecidos por otra mujer y que perviven, con tal fuerza, que le confieren una realidad fantasmática.

- a.) GRACE— Ya le dije que vivir en esta casa no es fácil para alguien que no está acostumbrado. Cualquier sonido extraño, un crujido, una puerta, una ráfaga de aire, resulta muy diferente

en la obscuridad. ¿Es usted miedosa? ¿Cree usted en los fantasmas y en todos esos embustes?

(Alejandro Amenábar: *Los Otros. Guión cinematográfico original*, p. 21)

- b.) GRACE— Aquí lo único que se mueve es la luz. De un lado a otro...todo cambia. Es...bastante incómodo por no decir insoportable. Y la única manera de sobrellevarlo es manteniendo la cabeza fría.

(Idem, p. 27)

- c.) Me arrellané en el sillón y miré en torno mío, tratando de adquirir confianza en mí misma, comprender que, efectivamente, estaba en Manderley, aquella casa representada en una tarjeta postal, el famoso Manderley. Tenía que convencerme de que todo aquello era mío, tanto como suyo. El sillón en que estaba sentada, aquellas hileras de libros que llegaban hasta el techo, los cuadros, los jardines, los bosques, todo aquel Manderley sobre el cual había leído tantas cosas. Sí, todo era mío porque me había casado con Maxim.

(Daphne Du Maurier: *Rebeca*, p. 86)

- d.) ...Sentada allí, acariciando las suaves orejas de los perros, pensé yo que no era la primera que se había acomodado en aquel sillón. Alguien estuvo antes que yo, alguien había dejado ya en los almohadones la huella de su cuerpo y sobre los brazos las impresiones de sus manos...Sentí un frío estremecimiento en la espalda. Como si alguien hubiese abierto una puerta detrás de mí. Estaba sentada en el sillón de Rebeca. Estaba apoyada en el almohadón de Rebeca..

(Ídem, p. 96)

- 2.—El itinerario por las distintas estancias de la casa proporciona al personaje principal un saber muy fragmentado de lo que ocurrió en otro tiempo.
- 3.—Las acciones que acontecen en el espacio más íntimo de la casa: el dormitorio, constituyen el escenario que proporciona el

núcleo o nudo articulador de toda la trama narrativa o, en términos visuales, el punto central de un plano. En la secuencia en la que Grace está con su marido, Charles, en el dormitorio conyugal, después de haber pegado a Anne creyendo ver un rostro distinto al de su hija, proporciona un saber sustancial al espectador aunque no le dé, totalmente, la clave del relato: la inestabilidad emocional de ella y su culpabilidad por haber causado daño a sus hijos, si bien todavía no sabemos de qué tipo de daño se trata. En *Rebeca*, el diálogo entre ambas mujeres, la señora Danvers y la nueva señora de Manderley, en la habitación de Rebeca pone en juego una vivencia fantasmática del pasado ².

- 4.—Sólo el espacio externo a la casa —el jardín con las lápidas de los sirvientes en la película de Amenábar o el barco que emerge y, con él, todo el pasado oculto en el film de Hitchcock— nos mostrará la auténtica naturaleza de aquello que es mencionado simplemente como alteridad («los intrusos» en *Los Otros*, «Ella», «la otra» en *Rebeca*) y como *extimidad*, en el puro sentido lacaniano.
- 5.—El contacto con aquello que se teme. En *Los Otros* viene dado por el montaje de planos yuxtapuestos: en el primer plano aparecen todos los personajes: la familia de Víctor y la medium que, de un modo frenético, garabatea la expresión ¡*No estamos muertos!* ¡*No estamos muertos!* y, de igual modo, Anne y Nicholas, cerca de la mesa. Grace que, en un principio, contemplaba la sesión espiritista desde el umbral de la puerta, se abalanza sobre las hojas que contienen su secreto; en el plano siguiente, las hojas parecen hallarse suspendidas en el aire y vemos únicamente a la familia de Víctor. De esta forma, el director nos muestra la escisión entre dos dimensiones diferentes que confluyen en un instante, la de los vivos y los muertos.
- 6.—La casa es elevada a la categoría de un símbolo con la capacidad de condensación que caracteriza al símbolo, lo que le confiere su dimensión funcional de sustitución y de evocación a un mismo tiempo. En *Los otros*, la frase «la casa es nuestra», «la casa es nuestra», que Grace pide a sus hijos que repitan con ella, evoca y se halla en lugar de las enseñanzas reiteradas una y otra vez del catecismo y la seguridad que parecían proporcionar a la protagonista, reemplazando ese saber religioso; esa frase es, al mismo tiempo, todo: una respuesta que le ofrece seguridad; una letanía y un intento de categorizar su ubicación existencial. En *Rebeca*, Manderley, pese haber sido destruido, vuelve, una y otra vez, en sueños; Manderley supone, además del pasado, las raíces de una

cultura y de una identidad que los personajes añorarán en su voluntario destierro. *Soñé anoche que había regresado a Manderley... La luna sabe jugar con la imaginación, incluso con la imaginación de una persona dormida. La veta frente a la casa, silenciosa, y hubiese podido jurar que Manderley no era una especie de caparazón vacío, sino que estaba vivo y respiraba como en otros tiempos.*

Bibliografía

- AMENÁBAR, Alejandro (2001): *Los Otros. Guión cinematográfico original*. Madrid: Suma de Letras. 2002.
- ARISTÓTELES (1990): *Retórica*. Madrid: Gredos. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero.
- CAPPS, Lisa & OCHS, Elinor (1995): *Constructing panic*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- COMPANY, Juan Miguel (2001): «El espejo de la muerte». Barcelona: *El viejo topo* n° 158 (noviembre), p. 89.
- DESCARTES, René (1989): *Les passions de l'âme*. Paris: Librairie Générale Française.
- DU MAURIER BROWNING, Daphne (1938): *Rebeca*. Barcelona: Planeta. 1991.
- ESPINOSA, Baruch (1987): *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña.
- FABBRI, Paolo (1999): *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- LEDoux, Joseph (1996): *El cerebro emocional*. Barcelona: Planeta. 1999.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel (1989): *Fundamentos de Lingüística perceptiva*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel (2002) «Inestabilidad emocional y terapia lingüística». En Carlos Hernández Sacristán y Enrique Serra Alegre (coords.): *Estudios de Lingüística Clínica*. Valencia: Nau Llibres.
- PERELMAN, Charles y OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1989): *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos. 1994.
- RÉCANATI, François (1979): *La transparence et l'énonciation*. Paris: Seuil.
- WIERZBICKA, Anna (1999): *Emotions across Languages and Cultures*. Cambridge University Press.

Filmografía

- AMENÁBAR, Alejandro (2001) *Los Otros-The Others*
- HITCHCOCK, Alfred (1940) *Rebeca*.

Notas

¹ Capps y Ochs (1995) han analizado el discurso de pacientes que experimentan agorafobia y señalan que, al intentar reconstruir con el paciente las circunstancias

que precedieron y, probablemente, motivaron el ataque de pánico, estas figuras retóricas se hallan muy presentes en el discurso.

² Esta era su cama. ¡Qué bonita! ¡Qué cama tan hermosa!, ¿verdad?. Siempre la tengo con esta colcha dorada porque es la que ella prefería. Dentro de su bolsa aún está el camisón. Lo ha estado usted mirando, ¿verdad?. Fue el que se puso la última vez, la noche antes de morir. ¿Quiere tocarlo otra vez?. Cójalo, mire qué suave, qué ligero es. No lo he lavado desde que ella se lo puso la última vez. Lo pongo así, con la bata y las chinelas, igual que lo preparé todo aquella noche que no volvió, la misma noche en que se ahogara.

(...)

Yo me encargaba de todo. Intentamos probar doncellas y más doncellas, pero ninguna nos servía. «Danny —solía decirme— no hay nadie que me sirva como tú. No quiero a otra». Mire, su bata. Era mucho más alta que usted como comprobará por la largura. Póngasela, así, aunque sea por fuera, para que vea. ¿Se da cuenta?. Le llega hasta los tobillos. ¡Qué tipo tenía!. Estas son sus zapatillas. «Danny —solía decirme— tírame las zapatillas». Para lo alta que era tenía un pie muy pequeño. Vea, meta la mano dentro. ¿Verdad que son muy estrechitas y pequeñas?...

(...)

¿Vio ya sus cepillos?. Ahí están, tal como ella los tenía; no han sido lavados ni tocados. Yo venía aquí todas la noches para cepillarle el pelo. «Anda, Danny, cepíllame bien, fortalece mi pelo», me decía y yo me ponía detrás de ella y se lo cepillaba sin parar, algunas veces durante veinte minutos. Sólo en los últimos años lo llevó corto; al casarse le llegaba hasta la cintura. Entonces el que se lo cepillaba era el señor. Muchas veces me lo he encontrado aquí en mangas de camisa, teniendo en cada mano un cepillo. «Más fuerte, más fuerte, Max», decía ella riendo mientras él cepillaba con más fuerza. Se estaban vistiendo para cenar, ¿sabe?, mientras los invitados llenaban por completo la casa. «Cójalos, —me decía dándome los cepillos—; no me va a dar tiempo a estar listo a la hora» y reía con ella, pues en aquella época el señor siempre reía y bromeaba.

(Daphne Du Maurier: *Rebeca*, 196-197)