

LITERATURA Y CINE, UNA COREOGRAFÍA DE LA MIRADA.
A PROPÓSITO DE LO INDECIBLE, EN *EL ANIMAL*
MORIBUNDO (PHILIP ROTH, 2001)

LITERATURE AND FILM, A CHOREOGRAPHY OF THE LOOK.
ON THE PURPOSES OF THE UNDECIBLE, IN *THE DYING*
ANIMAL (PHILIP ROTH, 2001)

José Ignacio Lorente Bilbao
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

ABSTRACT

The dying animal is a novel by the writer Philip Roth, published in 2001. The plot revolves around the retrospective look of the protagonist, a 60-year-old teacher, cultural critic and media figure, about the relationship with a young student, with whom he has transgressed the aesthetic distance that kept him from falling into the chaos of passionate love and jealousy.

The story was adapted for the cinema in 2008, entitled *Elegy / La elegida*, by the Spanish director Isabel Coixet. The film transfers to the screen the unique visual device that the novel uses as a procedure to generate a space for the reader's involvement and participation. The result of the transfer of this device to the cinema consists of what could be called a choreography of the gaze, oriented towards the mobilization of the viewer's work in the film.

Key words: literature, cinema, adaptation, device, visual.

RESUMEN

El animal moribundo es una novela del escritor Philip Roth, publicada en 2001, cuyo argumento gira en torno a las reflexiones del protagonista, un sexagenario profesor, crítico cultural y figura mediática, acerca de la relación sentimental con una joven alumna, con la que ha transgredido la distancia estética que le preservaba de caer en el caos de la pasión amorosa y los celos.

El relato fue objeto de una adaptación cinematográfica con título *Elegy/La elegida*, realizada por la directora española Isabel Coixet en 2008, en la que se transfiere a la pantalla un singular dispositivo visual que la novela alberga como procedimiento para generar un espacio de implicación y participación del lector. Como resultado de la traslación de dicho dispositivo al cine se produce lo que podría denominarse una coreografía de la mirada destinada a la movilización del trabajo espectacular en el film.

Palabras clave: literatura, cine, adaptación, dispositivo, visual.

Fecha de recepción: 8 de diciembre de 2020.

Fecha de aceptación: 26 de diciembre de 2020.

Cómo citar: Lorente Bilbao, José Ignacio (2020), «Literatura y cine, una coreografía de la mirada. A propósito de lo indecible, en *El animal moribundo* (Philip Roth, 2001)», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 4: 367-396.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.016>

El animal moribundo es la tercera novela publicada por el escritor norteamericano Philip Roth protagonizada por David Kapesch, un sexagenario profesor universitario y reconocido crítico cultural que relata con ironía y sarcasmo los encuentros sexuales que frecuenta con sus alumnas, hasta que establece relación con Consuelo Castillo, una bella joven de veinticuatro años, hija de ricos exiliados cubanos, con quien el profesor pierde la distancia del esteta, según afirma su amigo, poeta y confidente George O'Hearn: «Has violado la ley de la distancia estética. Has imbuido de sentimiento la experiencia estética con esa chica, la has personalizado, la has sentimentalizado y has dejado de percibir la separación esencial para tu goce» (Roth, 2015: 81)¹. La transgresión de la distancia estética preventiva que permitía a Kapesch sortear la dependencia de la pasión amorosa adquiere el carácter de una ceguera metafórica con la que se instala en el texto un dispositivo visual a través del cual el lector no solo accede al relato de las vicisitudes afectivas del protagonista, sino que él mismo queda inscrito como un participante más de la estrategia textual. Dicho dispositivo reviste una relevancia especial para la traslación del texto literario al filmico, así como para la disposición en el mismo de una serie de imágenes disruptivas con el régimen discursivo dominante en la película.

El acontecimiento desencadenante de la instalación de este dispositivo visual se produce con motivo de uno de los encuentros sexuales, del que la novela proporciona explícitos detalles, cuando Consuelo reacciona de forma instintiva a la violenta iniciativa de Kapesch, dando lugar a la transformación de la relación de dominación que se había establecido en la pareja, y provocando que el profesor sucumba ante el influjo destructor de los celos: «No importa cuánto sepas, no importa cuánto pienses, no importa cuánto maquines, finjas y planees. No estás por encima del sexo. Es un juego muy arriesgado» (Roth, 2015: 34). Los celos constituyen la clave de bóveda del relato tanto en lo relativo al programa narrativo que orienta la afección y la acción del protagonista, como en lo que respecta a la cuestión sobre la que éste insistentemente reflexiona y a la que trata de arrastrar al lector, figurado en el texto como un interlocutor anónimo con el que Kapesch simula un diálogo sostenido: «Mira, no estoy hecho para esta época. Eso es algo que puedes ver y oír. He logrado mi objetivo con un instrumento romo. Ataqué con un martillo la vida doméstica y a quienes velan por ella» (Roth, 2015: 80). El dispositivo visual trata de movilizar la

¹ Todas las indicaciones relativas a la edición de *El animal moribundo* se refieren a la traducción de Jordi Fibla, publicada por Penguin Random House, en la colección Contemporánea, de 2015 (Roth, 2015).

participación del lector en el texto mediante la inscripción en el mismo de una singular coreografía de la mirada destinada a proporcionarle no solo el acceso a lo visible, sino a la exploración del impulso ciego e indecible en el que se sustenta la pasión amorosa.

Algunos de los indicios de eso indecible sobre lo que versa *El animal moribundo* vienen anunciados en el título mismo de la novela, extraído de un fragmento del poema de William B. Yeats *Navegando hacia Bizancio* (*Sailing to Bizancio*, 1927): «No es país para viejos [...] Los maestros del canto de mi alma / Mi corazón entero consumid, que está enfermo / de tanto desear y, atado a un animal / que agoniza, no sabe ya ni qué es». El poema plantea la senectud como una dolorosa renuncia a la juventud consumida, pero también como una reivindicación de la tensión entre la pasión y el pensamiento que no envejecen, representados como un «alma que canta por cada arruga de su vestido mortal» durante el viaje a Bizancio. La novela sigue la estela de ese viaje simbólico para abordar una reflexión acerca de la tensión entre *eros* y *tánatos*, y entre el narcisismo y el encuentro con el Otro en la pasión amorosa, del que surge la patología de los celos del protagonista.

Pero más significativa resulta si cabe la alusión a la figura del animal moribundo que aparece en el poema *Muerte* (*Death*, 1929), en el que Yeats reflexiona acerca de la perspectiva animal frente a la muerte que, al contrario de la humana no teme ni piensa, guiándose tan solo por el deseo: «Ni el miedo ni la esperanza asisten a un animal moribundo / un hombre que espera su final teme y espera todo / muchas veces murió, otras tantas se levantó de nuevo». La confrontación entre ambas perspectivas, la del animal moribundo y la del humano que tras la muerte se levanta de nuevo alimenta la tensión que anima el itinerario del viejo profesor, mientras se debate entre la razón y el deseo animal, una vez transgredida la distancia estética que le preservaba de la belleza de Consuelo.

Tras la publicación de *El pecho* (*The Breast*, 1972) y *El profesor del deseo* (*The Professor of Desire*, 1977), en las que David Kapesh reflexiona acerca de la complejidad de la sexualidad y de la educación sentimental a través de las prácticas amatorias, en *El animal moribundo* ejerce una nueva vuelta de tuerca a la temática de la sexualidad en relación con lo que el autor denomina una «masculinidad emancipada» confrontada con cierto discurso igualitarista. El protagonista de la novela afirma: «No existe ninguna igualdad sexual y no puede existir, ciertamente, ninguna en la que las asignaciones sean iguales, el cociente masculino y el cociente femenino en perfecto equilibrio. No existe ninguna manera de manejar métricamente esa cosa salvaje» (Roth, 2015: 24). Esa cosa salvaje, incomprensible e innombrable, es lo que constituye la afición del profesor Kapesh, así como el objeto de su

reflexión compartida con un interlocutor desconocido, al que no deja de interpelar en su intento por involucrarle en la búsqueda de sentido acerca de la pasión con la que se enfrenta a la senectud y la muerte: «El sexo no es sólo fricción y diversión superficial. El sexo es también la venganza contra la muerte. No te olvides de la muerte» (Roth, 2015: 60).

Con todo, Kapesh mantiene una actitud escéptica, e incluso irónica, acerca del patetismo de sus obsesivas prácticas amoratorias: «No, esto no es seducción. Esto es comedia. Es la comedia de crear un enlace que no es tal, que no puede competir con el enlace creado sin artificio por la lujuria [...] tratar de convertir la lujuria en algo socialmente apropiado» (Roth, 2015: 22). La comedia a la que se refiere el protagonista consiste en la escenificación de una relación aparentemente académica entre el profesor y las jóvenes alumnas, a las que sin embargo seduce envolviendo la lujuria bajo el velo de la convención y las apariencias: «tendré que aguantar cierta clase de velo, pero es un medio, no un fin» (Roth, 2015: 22). Sin embargo, ante semejante simulacro, Kapesh no cesa de preguntarse: «¿por qué hace uno tales cosas? En fin, es necesario hacer algo. Esos son los velos de la danza. No hay que confundirlo con la seducción» (Roth, 2015: 21). Los velos de la danza son el instrumento que permite a Kapesh sostener la distancia estética ante el impulso ciego de la lujuria, haciendo de la tensión entre la mirada, el velo y la ceguera el factor en torno al cual se construye el dispositivo visual encerrado en el texto para poner en escena una coreografía de la mirada en torno a lo innombrable: «Estamos hablando del caos de Eros, de la desestabilización radical que es la excitación. Con el sexo vuelves a estar en el bosque, vuelves a estar en la ciénaga» (Roth, 2015: 24).

El animal moribundo fue objeto de una adaptación cinematográfica realizada en 2008 por la directora Isabel Coixet, titulada *Elegy*, en español *La elegida*, creando cierta confusión con *Elegía*, el título en español de *Everyman* (2006), una novela posterior de Philip Roth en la que un personaje anónimo narra los acontecimientos que rodean su propia muerte. El título alude a *The Somonyng of Everyman* (La invocación de *Everyman*), una obra moral del teatro inglés de finales del siglo XV en la que se utilizan personajes alegóricos para examinar el enfrentamiento del hombre, y de la humanidad en su conjunto, con la muerte mediante la evaluación de las acciones realizadas a lo largo de la vida. El personaje anónimo de la novela proporciona continuidad al sexagenario profesor de *El animal moribundo* que rememora los años de juventud, confrontándolos con la apasionada relación sostenida años atrás con la joven Consuelo y su dramática reaparición tras la ruptura, aquejada por una grave enfermedad.

El argumento de *La elegida* recorre los principales episodios del texto literario sostenidos por una estructura narrativa convencional en la que, sin embargo, despuntan algunas secuencias e imágenes que rompen la continuidad y cohesión del relato fílmico. Estas imágenes disruptivas prolongan en lo fílmico el dispositivo visual inscrito en la novela, cuyo alcance, lejos de malograr el planteamiento narrativo de la película, hacen oscilar el conjunto de la realización entre dos modos de entender y practicar la escritura fílmica. En palabras del realizador y teórico Jean-Luc Godard «El cine es una forma que piensa y un pensamiento que forma» (Godard, 2010), haciendo con ello referencia a que el cine tiene el potencial de producir articulaciones específicas entre la forma de la expresión y la forma del contenido, de las que surgen las imágenes del cine contemporáneo. Tales articulaciones, que el filósofo Alain Badiou denomina *acontecimientos*, ponen en escena un distanciamiento entre el enunciado y la enunciación fílmica y un posicionamiento en ese espacio inédito al que es reclamado el espectador como un campo de experiencia y pensamiento. Como advierte el propio Badiou a propósito del acontecimiento cinematográfico, «hay filosofía porque hay relaciones paradójicas, porque hay rupturas, porque hay decisiones, distancias y acontecimientos» (2004: 28). En este sentido, el cine no solo relata acontecimientos, sino que al hacerlo produce también acontecimientos que abren el discurso a la experiencia del espectador.

Las imágenes disruptivas con las que el dispositivo visual instalado en el texto literario es trasladado al texto fílmico requieren un posicionamiento del espectador en la espesura del tejido textual, consciente del ejercicio de escritura que le interpela y reclama, al mismo tiempo que guardan un elocuente silencio acerca de las pretensiones y expectativas del texto. El lenguaje figurado y el recurso a ciertas figuras estilísticas del lenguaje fílmico, como la mirada a cámara o la cámara subjetiva, son procedimientos para hacer hablar al animal moribundo a través de un dispositivo visual que adquiere diversas formas, desde la pornografía y el voyeurismo, hasta la fotografía y los juegos de espejos con los que se producen los acontecimientos discursivos precisos para abrir un espacio espectadorial inédito dispuesto como un espacio ensayístico de sentido.

1. ADAPTACIÓN, TRASGRESIÓN, TRANSCREACIÓN

Las obras literarias avaladas por la crítica y el favor del público lector fueron objeto de adaptaciones cinematográficas a partir del temprano momento en que el cine trató de alcanzar el reconocimiento artístico, al mismo tiempo que desarrollaba sus propios procedimientos estéticos y recursos expresivos. Por este motivo, una de las primeras aproximaciones al estudio de las relaciones entre literatura y cine consistió en el análisis del grado de fidelidad de la adaptación respecto del texto fuente, sin reparar en la consideración de que se trata de dos sistemas expresivos y semióticos diferentes. La pretensión de fidelidad como medida de la calidad artística de la adaptación llevará al crítico y ensayista André Bazin, a afirmar que el problema de la adaptación constituía un falso problema debido a que la aspiración a la plasmación y registro cinematográfico de las estructuras estéticas del texto literario conducía necesariamente a la transgresión y a la *transposición* (2001: 130), cuyo resultado era una obra en segundo grado, una entidad estética nueva.

Posteriormente, el estructuralismo se interesó por el proceso de generación del sentido a través de las diferentes estructuras que sustentan el proceso creativo del texto, desde las más profundas, semionarrativas y lógicas, hasta las estructuras más superficiales y discursivas, pasando por las estructuras narrativas y sus respectivos programas (Greimas y Courtés, 1982: 194). La aproximación estructuralista a la adaptación se proponía indagar los diferentes efectos de sentido producidos a lo largo de ese itinerario generativo del sentido presuntamente compartido por el texto literario y el texto fílmico.

Pero, frente a la autonomía y la inmanencia del sentido del texto pretendida por los estructuralistas, el postestructuralismo puso el foco de atención en la idea de intertextualidad (Bajtín, 1989; Kristeva, 1984) y en el carácter dialógico y polifónico del texto, para apreciar en él las interrelaciones que se establecen en la actividad discursiva, conduciendo la idea de adaptación hacia un nuevo territorio de alusiones, citas e interpretaciones. La narratología, por su parte, puso el foco de atención en las coordenadas espacio-temporales en las que se mueven los textos, y en las voces y perspectivas focales que instalan un repertorio de figuras narrativas a través de las cuales se despliega el texto (Genette, 1989).

La aproximación intersemiótica, por su parte, se interesa por el complejo de restricciones que se manifiesta en el texto de destino como un fenómeno triádico, un proceso de semiosis en cuya producción significativa intervienen el signo o *representamen*, lo representado y su interpretante (Peirce, 1987). La actividad de este interpretante es la que

vincula de forma dialéctica las relaciones entre el signo y lo representado, de tal forma que en cualquier tipo de traslación se produciría una suerte de *transcreación* en la que quedaría inscrito el sistema de reglas, restricciones y convenciones genéricas que han intervenido en el proceso de adaptación, haciendo de ésta una suerte de recreación inmersa en un contexto o régimen estético determinado (Rancière, 2012).

Algunas de estas determinaciones estéticas fueron indagadas por Gilles Deleuze, en los años ochenta, a propósito de un giro sustancial que identificó en el cine de postguerra como punto de partida del surgimiento del cine de la modernidad. El giro consistía en el tránsito de lo que el autor denomina *imágenes-movimiento* (Deleuze, 1984) hacia las *imágenes-tiempo* (Deleuze, 1987), donde las primeras corresponderían a la lógica que privilegia las asociaciones y el encadenamiento de las imágenes como secuencias de percepciones y acciones, en tanto que las imágenes-tiempo, por el contrario, plantean situaciones ópticas y sonoras que rehúyen los enlaces con otras imágenes, conservando así su autonomía. De este modo, si en el cine clásico la imagen remite a un referente-mundo, estableciendo relaciones de continuidad narrativa con otras imágenes guiadas por el desenvolvimiento de una acción, el cine moderno procedería *a contrario*, afirmando la autonomía de la imagen que ya no remite sino a su propia virtualidad o potencialidad, la cual se manifestaría en el encuentro y confrontación con otras imágenes, así como a través de los vacíos intersticiales que se producen entre ellas. Las imágenes-tiempo ya no son los duplicados de otras cosas, sino las cosas en sí, por lo que la función del arte cinematográfico no consistiría ya en la representación de algo ausente que se exhibe a la mirada, sino una estrategia para extraer de las imágenes el potencial intrínseco del acontecimiento.

A este tipo de eventualidad se refiere la especificidad del dispositivo visual que transita del texto literario al fílmico en la adaptación de *El animal moribundo*, gracias a la articulación en el discurso fílmico de una serie de miradas a cámara y planos subjetivos (POV) que ponen en suspenso la continuidad narrativa y la perspectiva espectral inscrita en la película.

2. EL TEXTO Y LA PRODUCCIÓN DE ACONTECIMIENTOS

Deleuze sitúa el giro del cine moderno en el cine de Roberto Rosellini y de Orson Welles, de Robert Bresson y de Jean-Luc Godard, y con la aparición, entre las ruinas de la

guerra y la consternación de los vencidos, de espacios desconectados y personajes erráticos ante situaciones sobre las que no aciertan a proyectar lógica ni sentido alguno. De ahí el interés por las imágenes como portadoras de expresión para una percepción desasida de las apariencias del mundo, de donde surge su autonomía y su potencial poético para movilizar la «significación variable de los signos y de los ensamblajes de signos que forman el tejido de la obra» (Rancière, 2005: 184).

Desde esta perspectiva, lo que vincula las imágenes del cine con el texto literario no sería ya la restitución de una intriga, sino el desencadenamiento de acontecimientos a partir de las discontinuidades del tejido textual, bien sea para situar al espectador ante dichos acontecimientos con el fin de poder escuchar su susurro íntimo, e incluso su mutismo, bien para hacerles hablar, desplazándolos de su lugar en la representación poniéndolos en relación con otros acontecimientos, percepciones, signos y formas de hacer, con las que son confrontados mediante colisiones que transforman el texto en una caja de resonancia. Este sería precisamente, según el filósofo Jacques Rancière, el propósito del arte contemporáneo y del cine que no es solamente el nombre de un arte, sino un campo de ensayo para la producción de rupturas, discontinuidades y desplazamientos en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible (Rancière, 2012: 35). Para el autor, la relación entre lenguaje y política se establece en «la posición de enunciación que el locutor adopta, lo que resulta más importante para el sentido y el efecto que esas palabras puedan tener que el propio enunciado, el contenido mismo, la idea o el mensaje de esa enunciación» (Rancière y Bassas, 2019: 11). De este modo, no se trata ya de que el destinatario comprenda el sentido de las palabras, ni lo que el locutor trata de decir, sino de lo que el texto le dice al lector sin apercibirle acerca de su interpretación o uso, mediante la adopción de una forma ensayística que desplaza las referencias que sirven para localizar el objeto del que trata el texto refiriéndolo al discurso y a la propia estrategia textual. Algunas de las características de ese método ensayístico consistirían en el rechazo de la pretensión de objetividad, de naturalidad y de clausura del relato, así como en la transgresión de las convenciones genéricas y en el trabajo de reflexión a través de la práctica de la escritura, como un proceso de investigación cuyo progreso se verifica a través de la escritura misma.

Lo que vincula la escritura de Philip Roth con este proceso de escritura ensayística consiste precisamente en la posición de enunciación que adopta frente al enunciado, estableciendo una distancia variable que va desde el monólogo hasta el diálogo simulado, pasando por la interpelación directa del lector, rehusando con ello cualquier efecto inmediato

de transparencia y verosimilitud del relato para señalar su actividad en el mismo. Este efecto de distanciamiento variable es el que ha llevado a cierta crítica a apreciar en el texto una actitud confesional, como si se tratara del escritor hablando directamente al lector acerca de acontecimientos de su propia vida, sin llegar a apreciar que no son los acontecimientos relatados el objeto del relato sino el hecho mismo de reflexionar dolorosamente sobre ellos como un *animal moribundo*, lo que constituye el gesto y el objeto de la escritura: «Como sabes [...] veo la belleza y me ciega para todo lo demás» (Roth, 2015: 11). De este modo, la visualidad que impregna el texto no pretende dar a ver nada que el narrador haya podido experimentar ni sentir previamente a propósito de sus afectos y pasiones, sino que se refiere más bien al hecho mismo de recordar y de relatar desde el interior de la confusión que le produce estar afectado por un impulso ciego.

Con todo, a diferencia del uso común del término, la política no se identifica para Rancière con la gestión de las relaciones de poder, sino con algo anterior que pasa por el cuestionamiento del reparto de lo sensible y de la capacidad para hablar y disentir, según la clásica diferenciación aristotélica entre *logos* y la competencia para la acción política, y la *phóné*, el grito animal, cuya única capacidad reside en la expresión de satisfacción o pena. El cuestionamiento de ese reparto de lo sensible tiene un carácter político en la medida en que vuelve sensibles aspectos de la realidad que han quedado insensibilizados y por tanto no alcanzan a ser objeto de percepción ni consiguientemente son susceptibles de pensamiento político. En este sentido, la investidura política del *logos* significa para Rancière la capacidad para ser a la vez el sujeto de la acción política y el objeto reflexivo de esa acción (Rancière y Bassas, 2019), todo ello debido a la constitución de un campo de experiencia estética que proporciona forma sensible a la inclusión del Otro, como aquél que puede responder de forma disensual, sin renunciar por ello a formar parte de un mundo común. A esta inclusión del Otro en el espacio común es a la que precisamente se refiere George O'Hearn, el amigo poeta y confidente de Kapesh, cuando le da a entender que la pasión amorosa «te fractura. Estás completo, y luego estás partido. Ella era un cuerpo extraño introducido en tu totalidad [...] nunca estarás completo hasta que lo expelas [...] o lo incorpores mediante la distorsión de ti mismo» (Roth, 2015: 81). Esa fractura generada por el cuerpo extraño constituye la afección, la ceguera y lo indecible que se manifiesta como fisuras en el texto, aquello que el protagonista vive como la experiencia dolorosa de los celos y que se propone confrontar con el lector, sin llegar a denominarlo. Los protagonistas de *El animal moribundo*, el profesor Kapesh y Consuelo, se sitúan así en la estela del mito de Pigmalión y Galatea, de Henry

Higgins y Eliza Doolittle, de los Humbert Humbert y Dolores *Lolita* Haze, allí donde la práctica artística presenta cierta extraterritorialidad en el terreno de la moral consistente en una movilización polémica que reconfigura el mapa de lo sensible: «El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se desvía de su destino por el poder de las palabras» (Rancière, 2014: 63). En este sentido, lo indecible es para Philip Roth, como para Jacques Rancière, ese objeto estético sustraído de la convención artística y moral susceptible de movilizar la aparición del Otro en el reparto de lo sensible. «Piensa en ello. Piénsalo. Porque si vas, estás acabado». Con estas palabras finaliza el texto de *El animal moribundo* sin que el lector tenga conciencia precisa de cuál es el objeto de pensamiento, ni de a quién va dirigida la advertencia, si a un interlocutor ficcional desapercibido, al propio protagonista o a sí mismo, como alteridad que es reclamada para actuar en el texto a través de la dualidad *logos/phoné*, entre la palabra y el grito que el animal moribundo profiere. Kapesch habla a través del grito, inmerso en el dolor de los celos y posteriormente por el desasosiego ante la enfermedad de Consuelo, para expresar y hacer partícipe al lector de la confusión que le embarga. Lo que ciega a Kapesch hasta provocar el grito es el abandono de la distancia crítica y de la jerarquía que establece la palabra especializada entre quien tiene la capacidad de articularla y quién no. Y una vez abolida dicha jerarquía la respuesta de Consuelo supone la posibilidad de apertura de un territorio común en el que ambos tienen la capacidad de hablar, de gritar, y de disentir: «¿Qué más no sabía de ella porque mi obsesión me cegaba? En la carta me decía a gritos: ‘Siempre te las das de viejo que lo sabe todo’. Gritaba» (Roth, 2015: 79).

El gesto político realizado por Kapesch consiste en un vaivén constante entre *logos* y *phoné*, entre razón y la pasión, y entre el enunciado y la enunciación para agitar la posición del lector hasta involucrarlo en ese movimiento. El dolor que rodea a Kapesch no ha sido previamente pensado y elaborado para entregarlo al lector a través de los mecanismos clásicos de proyección e identificación con las aflicciones del personaje, sino que su expresión resulta constantemente interrumpida por las discontinuidades y desplazamientos introducidos mediante digresiones autorreflexivas, alusiones y citas veladas por la dolorosa experiencia de las afecciones de la pasión. La política surge de la movilización de lo sensible que provocan dichas discontinuidades como una forma de incorporar al pensamiento y a la inteligibilidad del texto aquello que había sido expulsado fuera de la escena por el puritanismo dominante en la sociedad norteamericana, tanto se trate del fracaso de la revolución sexual

añorada por el protagonista, como de la transgresión moral y la procacidad con que hace explícita la relación con Consuelo.

El texto de *El animal moribundo* se comporta así como un proceso de investigación que adquiere la forma de un ensayo literario acerca de la violencia de la pasión que obra entre el amor y la muerte y que, gracias a la posición variable de enunciación y a la renuncia a la distancia estética preventiva produce desplazamientos en relación con lo sensible enunciado, dejando el texto y la palabra a la deriva de posibles interpretaciones disensuales cuyo alcance político se proyecta más allá de los confines del texto. *El animal moribundo* es al mismo tiempo el relato y el grito afectado de David Kapesh: «el temor a perderla a manos de otro hombre nunca me abandona» (Roth, 2015: 27), en el contexto de una sociedad seducida por el espectáculo y la vivencia banal del mundo: «Vimos la llegada del Año Nuevo alrededor del mundo, la intrascendente histeria de las masas que fue la celebración de la Nochevieja del cambio de milenio» (Roth, 2015: 112).

3. EL DISPOSITIVO VISUAL DE LO INDECIBLE

Un dispositivo, tal y como lo define Giorgio Agamben, es un anudamiento de prácticas, tecnologías, instituciones y discursos que generan procesos de subjetivación de los que surge el sujeto (2015: 32). Sin embargo, en los dispositivos contemporáneos se producen procesos de subjetivación incompletos que no implican una de-subjetivación previa, de tal modo que se producen sujetos larvarios, espectrales. La revolución sexual de los sesenta de-subjetivó el sujeto que Kapesh representaba en el dispositivo familiar y el *american way of life* forjado tras la Guerra Mundial para producir un nuevo sujeto descreído y escéptico ante la configuración de las relaciones socio-afectivas que, sin embargo, sucumbe ante la belleza cegadora de la joven Consuelo, descendiente de una rica y tradicional familia cubana: «leen *El Diario* y el *Bergen Record*, aman a Reagan, aman a Bush, odian a Kennedy, ricos cubanos de Nueva Jersey a la derecha de Luis XIV» (Roth, 2015: 43). David Kapesh se mueve entre ambos sistemas de valores, a la deriva de la pasión amorosa, convertido en uno de esos sujetos espectrales visible tan solo bajo ciertas condiciones de visibilidad.

En este sentido, lo visual no se confunde aquí con lo visible, con lo enunciado en el texto, tanto se trate del texto literario como del cinematográfico, sino con las condiciones de visibilidad que operan en los respectivos textos para hacer surgir de su tejido la figura del

animal moribundo, un animal herido por algo indecible que el protagonista experimenta como una especie de ceguera o de incapacidad, un punto ciego del discurso que constituye el eje estructurante del texto, y al que responde la instalación en el mismo del dispositivo visual con que la estrategia textual trata de dar cuenta de ese vacío estructural.

3.1. EL LENGUAJE FIGURADO

Con este propósito, el lenguaje figurado adquiere en *El animal moribundo* una significación particular en la medida en que no se trata tanto de la creación de una mayor claridad o evidencia sensible, ni siquiera de una evocación de imágenes o formas visuales, sino de un desplazamiento semántico respecto a lo que las palabras dicen o significan normalmente, estableciendo relaciones entre campos semánticos, discursos y géneros heterogéneos. Cuando Philip Roth se refiere al animal moribundo no crea una metáfora para hablar de la animalidad, sino para intervenir en la separación entre *logos* y *phônè*, entre la palabra y el grito como forma de subjetivación de la experiencia de la muerte compartida con el lector mediante un desplazamiento de la práctica de la escritura, a medio camino entre la literatura y la filosofía. Este lenguaje figurado constituye la poética de *El animal moribundo*, la *poiesis* o forma de hacer sensible la afección del protagonista, cuya ceguera prepara la instalación del dispositivo visual con el que dará cuenta el vacío estructural del relato.

El dispositivo visual adquiere una notoriedad significativa al ser insistentemente requerido para orientar el itinerario del lector por el complejo entramado pasional que sostiene el texto. Este dispositivo no se reduce, con todo, al régimen de focalización a través del cual accedemos a la información suministrada por el relato, sino que hace referencia a la forma de instalar un lenguaje figurado para movilizar la mirada del lector, transformándolo en un observador participante de los acontecimientos relatados. Como se ha señalado anteriormente, al comienzo de la novela, David Kapesh confiesa a su anónimo interlocutor: «Veo la belleza y me ciega para todo lo demás» (Roth, 2015: 11). El protagonista especifica así su forma de apreciación visual y la importancia de su particular forma de ver, la cual oscila a lo largo de todo el relato entre la apreciación estética y el deseo, lo que determinará la deriva en la que permanecerá sumido a lo largo de su relación sentimental con Consuelo: «¿Cuál es la reacción estética a la belleza?», se pregunta Kapesh, a lo que responde: «El deseo». El protagonista utiliza las láminas de Velázquez, los manuscritos de Kafka, las sonatas de Mozart o la música para piano de Bach para conquistar a las alumnas, entre ellas a Consuelo,

ocultando bajo ese velo el objeto de su deseo: «los velos velan el impulso ciego, tratan de convertir la lujuria en algo socialmente apropiado [...] no obstante es su radical inadecuación la que le proporciona su carta de naturaleza» (Roth, 2015: 22).

3.2 LA IMAGEN DISRUPTIVA

La película *Elegy/La elegida* establece una relación ambivalente con el texto de Philip Roth a partir del momento en que se propone reconstruir el argumento del mismo mediante encadenamientos de imágenes en la lógica de las acciones, pero cuya continuidad, en determinados momentos, queda desbaratada por la inclusión de imágenes disruptivas que rompen el régimen narrativo del relato, del mismo modo que en la escritura de *El animal moribundo* surgen rupturas que abisman el relato en la indecibilidad de los acontecimientos.

Pese a que la estructura argumental de la película sigue los principales hitos de la trama, opera dos grandes transformaciones respecto del texto literario. Por un lado, la película deja fuera de escena la descripción explícita de las relaciones sexuales de la pareja, cuya obscenidad parece desbordar el marco de visibilidad del film; y por otro, opta por transformar la densidad del tejido discursivo del protagonista por una urdimbre dialogada con los diferentes personajes de la trama, desplazando así el dispositivo focal de la novela. Como consecuencia de estas restricciones y transformaciones quedan alteradas las condiciones de visibilidad y la distribución de la palabra en el texto fílmico, así como la estrategia discursiva dispuesta en la novela para implicar al lector en la exploración de lo indecible que articula el artefacto literario.

Las restricciones visuales impuestas al texto fílmico tienen como consecuencia la imposición de una perspectiva romántica de la relación amorosa que, si bien alude a la pasión perturbadora del protagonista, aleja al espectador del contacto con la obscenidad sobre la que opera el texto literario, consistente en la confrontación desgarrada entre el deseo, la senectud y la muerte. Además, al eludir del relato fílmico el componente obsesivamente sexual del deseo, la irrupción de los celos queda relegada a una mera anécdota carente de la fuerza reveladora de las relaciones de dominación que Kapesh despliega y a las que él mismo sucumbe, así como del conflicto que Consuelo suscita determinando el itinerario errático del protagonista.

Finalmente, la transformación del diálogo ininterrumpido con el que el Kapesh refiere e involucra el juicio del espectador acerca de los acontecimientos relatados en una

forma de asistencia al intercambio de confidencias que éste sostiene con su íntimo amigo, deja la atribución de valor al criterio de este último, desplazando así la competencia del espectador para proyectar su propio juicio. Asistir, a diferencia de participar, reclama competencias y acciones bien diferentes en lo que se refiere al plano actancial, así como al reparto de capacidades para explorar lo indecible inscrito en el texto. De este modo, la expulsión del espectador del espacio textual y su ubicación como mero observador implica la denegación de competencias para actuar en él, en el mismo espacio ético que los protagonistas del conflicto amoroso, así como una restricción de las posibilidades de transferencia del campo de experiencia del texto al mundo real del espectador.

Con todo, la película presenta una serie de procedimientos estilísticos que perturban la coherencia del relato. La realización cámara en mano para el registro de buena parte de las secuencias, la cercanía de la cámara al rostro de los personajes en situación de diálogo, junto con las mencionadas miradas a cámara y el recurso al plano subjetivo conforman un repertorio de imágenes que caracterizan la traslación del dispositivo visual inscrito en el texto literario al texto fílmico. En este sentido, tanto los movimientos motivados por la cámara en mano, como la proximidad del encuadre cinematográfico al rostro, apuntan hacia la presencia de una enunciación enunciada por el hecho mismo de señalar el trabajo de escritura que ha dado lugar a las imágenes. A esta enunciación enunciada se suma la mirada a cámara y la transgresión de la convención de la cuarta pared, con la que la estrategia discursiva del film sugiere el tránsito de la figura espectral a uno y otro lado de la enunciación.

4. UNA COREOGRAFÍA DE LA MIRADA

Los procedimientos perturbadores de la estrategia discursiva dominante en la película movilizan y orientan la mirada del espectador más allá de la asistencia y la observación de las peripecias expuestas en el film propiciando, aunque solo sea coyunturalmente, su participación en una coreografía de la mirada dispuesta como un itinerario por el tejido discursivo que despliega el texto fílmico.

Uno de estos procedimientos movilizadores de la mirada acontece en el primer tercio de la película, coincidiendo con la primera crisis de celos del profesor Kapesh, cuando éste imagina la escena en la que Consuelo se entrega a la pasión amorosa de un joven pretendiente y ella mira directamente a cámara, haciendo coincidir la mirada del profesor con

la del espectador. Aparentemente, la secuencia representa la escena imaginaria del sujeto celoso, pero la mirada a cámara produce un acontecimiento discursivo en la medida en que abre un espacio inédito entre el enunciado, la escena de la seducción que el personaje imagina, y la enunciación, entendida como la mirada que Consuelo, al mismo tiempo que dirige al protagonista, interpela al espectador acerca de la estructura pasional de los celos.

En la estructura de los celos, el temor a perder el objeto amado surge de la aparición de un rival, potencial o imaginario, convocado por la transformación del valor atribuido a las resistencias del objeto en un desafío del que el sujeto celoso no se puede sustraer. «El temor a perderla en manos de otro hombre nunca me abandonará», afirma David Kapesh, «nuestra relación tenía un lado obsesivo que era terrible» (Roth, 2015: 27).

Los celos surgen con motivo de las resistencias que presenta el objeto deseado ante las pretensiones de apropiación por parte del sujeto celoso, por lo que, desde el punto de vista de la puesta en discurso de los celos, Algredias J. Greimas y Jacques Fontanille advierten una relación intersubjetiva entre al menos tres actantes: el sujeto celoso, el rival y el objeto/sujeto amado. Como consecuencia de esta relación, se produce un desdoblamiento del amado en un objeto estético, en el caso de que el ser amado sea reducido a la condición de un objeto apreciado del que el celoso trata de apropiarse y retenerlo en exclusividad, o bien en un sujeto ético, en el que el ser amado es reconocido como una alteridad, esto es, como un sujeto dotado de sus propios valores, competencias y resistencias (Greimas y Fontanille, 2012: 187).

La intersubjetividad así planteada puede dar lugar a diferentes tipos de interacciones y manipulaciones que, desde el punto de vista del celoso, pueden referirse tanto a las vicisitudes de la relación amorosa con el objeto o el sujeto amado, como a las relaciones de rivalidad con el anti-sujeto, real o imaginario, con el que el celoso compite por el objeto/sujeto amado:

Los celos. Ese veneno. Y sin ninguna provocación. Celos incluso cuando me dice que va a patinar con su hermano de dieciocho años. ¿Será él quien me la robe? [...] ¿Cómo sé que un hombre joven se la llevará? Porque en otro tiempo fui el hombre joven que lo habría hecho (Roth, 2015: 39).

Una vez perdida la distancia estética preventiva, Kapesh observa a Consuelo como el objeto del deseo a conquistar y poseer, pero sus resistencias revelan en ese objeto deseado una alteridad que adquiere la forma de un rival con el que Kapesh se dispone a competir, dándose la paradoja de que las competencias atribuidas a ese adversario no consisten en otra

cosa que en la proyección del papel y de las competencias que el propio Kapesh ejerció en sus conquistas del pasado. De este modo, la paradoja sobre la que planean los celos se prolonga en la definición del objeto mismo del deseo, el cual pasa a configurarse en un lugar vacío, un algo impreciso e indecible, cuya definición depende enteramente del enfoque sobre el mismo por parte de los contendientes, cuya relación de antagonismo es precisamente la construye el objeto: «Los celos. La incertidumbre. El temor a perderla, incluso cuando estaba encima de ella» (Roth, 2015: 29). El objeto del deseo pasa así a ser un significante vacío de contenido, lo que proporciona a la estructura de los celos su carácter lábil y movedizo, capaz de adaptarse a contextos y motivos diferentes según las circunstancias. En el caso de Kapesh, la juventud, la senectud y la muerte son los resortes que movilizan ese vacío estructural e indecible en torno al cual giran los acontecimientos, los desplazamientos y el dispositivo visual en su conjunto: «Lejos de sentirte joven, sientes el patetismo de su futuro ilimitado en contraposición con el tuyo, que es limitado [...] Notas dolorosamente lo viejo que eres, aunque de una manera nueva» (Roth, 2015: 35).

Las interacciones con el rival se presentan, desde la perspectiva del celoso, como la escena de un espectáculo en el que se representan los peores augurios, pero ante la cual él mismo se ve involucrado como mero espectador: «Estoy arrobado, estoy subyugado y, no obstante, estoy subyugado fuera de marco. ¿Qué es lo que me sitúa fuera? Es la edad. La herida de la edad» (Roth, 2015: 39) Todo este repertorio de posibles interacciones, confrontaciones y manipulaciones configuran un amplio campo de maniobras discursivas y de producción de acontecimientos sujetos a su propia temporalidad. A partir del momento en el que el sujeto ético emerge de las resistencias del objeto, el celoso presupone diferentes grados de conjunción con el rival que no solo amenaza con hacer estragos en la relación con el objeto, sino que puede que ya los haya hecho, de tal modo que los celos pueden manifestarse como una preocupación, en el caso de que la crisis sea anticipada, bien como un sufrimiento, en el caso de que la crisis ya se haya producido. En el primer caso, el programa narrativo dará cuenta de las correspondientes estrategias de desbaratamiento de la temida aproximación del rival al objeto, en tanto que, en el segundo caso, el programa narrativo versará sobre la duda acerca de si el sujeto amado es digno de confianza o no.

El animal moribundo aborda esta cuestión mediante el planteamiento de un interrogante ético en un contexto ambivalente de aparente desinhibición sexual, en el que sin embargo las reglas del juego responden a las convenciones y subjetivaciones propias de la dominación y de la apropiación del objeto: «Qué puedo ofrecerle aparte de eso en esta

sociedad de leche y miel de libre mercado sexual? [...] Los hombres responden a los celos diciendo: la tendré yo, me casaré con ella» (Roth, 2015: 39). El episodio prepara la instalación del primer dispositivo visual, la pornografía y el desplazamiento del protagonista fuera de la escena, al espacio obsceno en el que se dispone a conversar con el espectador: «Ahí es donde empieza la pornografía. La pornografía de los celos. La pornografía de la autodestrucción» (Roth, 2015: 39).

La mirada a cámara con la que Consuelo interpela simultáneamente a Kapesh y al espectador transfiere la cuestión ética al espacio compartido por el protagonista con el espectador. Desde esta perspectiva, la mirada a cámara no constituye un mero recurso estilístico para figurar la escena de los celos, sino un procedimiento estético destinado a movilizar la mirada del espectador e involucrarlo en la interrogación abierta, como un grito, en el tejido mismo del texto fílmico. De este modo, al igual que la seducción es para Kapesh una comedia, un simulacro protegido por la distancia estética, aunque desbaratado por la ceguera que produce la belleza, la mirada a cámara actúa como un destello cegador que toca al espectador desplazándolo de su lugar de observación y de la distancia que le protege, para involucrarlo en una escena concomitante que se despliega más allá del simulacro de las imágenes (Baudrillard, 1978: 10).

La mirada a cámara desbarata la representación para hacer retornar a lo real la mirada del espectador confrontándola con la presencia del Otro, con la diferencia y la alteridad que se manifiestan como resistencias del sujeto ético en la relación amorosa.

La escena en la que se inscribe la mirada a cámara está acompañada en el plano musical por el aria *Vedrò con mio diletto*, de la ópera *Il Giustino*, de Vivaldi (1724). La composición *da capo* de la pieza plantea un *ritornello*, una especie de estribillo que se repite a lo largo de la pieza. El *ritornello*, además de la repetición, plantea una suspensión del desarrollo de la composición, una especie de bucle cuya irrupción traslada nuevamente, como la mirada a cámara, la atención del enunciado a la enunciación. El *ritornello* plantea una composición que se pliega sobre sí misma, como la escena de los celos, haciendo que de ese pliegue surja una nueva exterioridad, un cuerpo ajeno al corpus textual, un espacio externo en el que se instala lo intratable, un transvase del goce en términos lacanianos (Deleuze y Guattari, 2004). Ese nuevo espacio extra-escénico conforma la escena alternativa, obscena, en la que acontece el encuentro con el Otro, donde yo deviene Otro, a través del goce que se aleja haciendo emerger las patologías de los celos y de los amores pasionales.

La conjunción de la mirada a cámara y del *ritornello* que la envuelve musicalmente devienen en el *corpus* de la película una imagen-tiempo, una exterioridad entendida como una imagen disruptiva alojada en una imagen-movimiento con la que se confronta en el interior del discurso fílmico para tocar lo intratable e indecible en el espacio simbólico del espectador, donde Philip Roth reivindica «la primacía del *ludus*, del juego desvergonzado [...] la voz subversiva, animada por una escrutadora desconfianza de los valores que veneran los demás y de todas sus espléndidas ideas» (Roth, 2029: 458). La cuestión que plantea *El animal moribundo* consiste en el carácter de esa voz subversiva, a contracorriente, con la que el autor hace hablar a gritos a lo indecible mediante un juego o estrategia discursiva que hace retornar a lo sensible aquellos aspectos de la realidad humana y de sus pasiones que, por una u otra razón, han quedado excluidos de la percepción y de la escena común. De este modo, el dispositivo visual instalado en *El animal moribundo*, como las imágenes disruptivas que sostienen la coreografía de la mirada en *Elegy/La elegida*, hablan desde la obscenidad de lo indecible, de lo que se resiste al lenguaje entre el deseo y la muerte.

4.1. LA PORNOGRAFÍA DE LA AUTODESTRUCCIÓN

La pornografía apunta hacia un dispositivo disuasorio, un simulacro del deseo de posesión interpretado por delegación. Como observa el propio Kapesh:

La pornografía corriente es el esteticismo de los celos [...] es una representación. Es una forma de arte decadente [...] Deseas a la chica de la película porno, pero no sientes celos de quien se la está tirando, porque él se convierte en tu sustituto. Totalmente asombroso, pero tal es el poder del arte incluso decadente (Roth, 2015: 39).

La pornografía convierte al espectador en un cómplice invisible del acto eliminando el tormento de los celos, si bien puede observarse en la voz narrativa una reflexión irónica que se aleja de la pornografía en el sentido de una fantasía escapista, para dar paso a la internalización compartida del dolor con una especie de confidente desconocido, con el que el profesor establece el simulacro de un diálogo sostenido a lo largo del texto acerca de la condición del arte.

La mirada pornográfica a la que se refiere Kapesh no se dirige hacia la visibilización del acto sexual como convencionalmente podría pensarse siguiendo las explícitas y pormenorizadas descripciones que ofrece del mismo, ni siquiera hacia algún tipo de moralización, sino que se orienta hacia el establecimiento de un marco visual acerca del cual ambos participantes del simulacro dialógico, protagonista e interlocutor, conversan,

reflexionan y valoran desde una distancia preventiva, dejando fuera de escena el verdadero objeto del dispositivo pornográfico. Ese objeto obsceno, literalmente situado fuera de escena, es lo que constituye la pornografía del animal moribundo, la pornografía de la autodestrucción y de la muerte que late bajo la obsesión del protagonista por excavar los estratos inconscientes de su propia sexualidad «como un tránsito entre el animal inocente y el humano consciente de sí mismo [...] que utiliza la figura de Consuela como una especie de escudo psicológico para engañar a la muerte» (Mathews, 2007:49).

La distancia reflexiva practicada por Kapesh se sitúa a medio camino entre la herida narcisista que le dispone defensivamente para enfrentarse a las amenazas de desintegración y disolución del Yo en la relación amorosa, cuyo síntoma es la angustia, y la parte objetual de la personalidad, que asume las funciones de organización y síntesis del Yo ante la realidad, cuyo síntoma es la neurosis que caracteriza el proceso de construcción de la identidad (Echevarría, 2012: 25). Kapesh no puede renunciar al amor, pero tampoco puede dar rienda suelta a sus pulsiones narcisistas y de rechazo de la dependencia del Otro. Y es precisamente en esa herida narcisista surgida del deseo irrefrenable y del afrontamiento de la senectud y la muerte, donde anidan los celos.

La pornografía de *El animal moribundo* consiste en el relato de esa herida que se proyecta más allá del individuo, hacia la cultura y la vida contemporánea, convencionalmente observadas a través del escudo narcisista frente a las inquietantes presencias y resistencias del Otro, transformado en el objeto de deseo de un sujeto delegado protector que actúa en la escena de los celos como interpósita persona. En el caso de Kapesh, «La herida de la edad» despliega una escena de dolor inevitable a la que son reclamados tanto el lector como el espectador: «La pornografía en su forma clásica es estimulante durante cinco o diez minutos antes de que resulte más bien cómica. Pero en esta pornografía las imágenes son dolorosas en extremo» (Roth, 2015: 39). La herida narcisista que sufre el sexagenario profesor resulta incurable: «no soy yo quien aparece en la película pornográfica, sino él. Es el hombre que fui en el pasado pero que ya no soy», hasta el extremo de que: «Cuando finalmente pierdes a una chica como Consuelo, eso te sucede en todas partes, todos los lugares donde has estado con ella [...] Entonces pasa por tu lado, se marcha y la pornografía gira sin control (Roth, 2015: 41). En el texto literario, Kapesh se dirige insistentemente a su interlocutor desplegando su particular pornografía de la autodestrucción, la cual se traslada al texto fílmico en el instante en que Consuelo mira a cámara rompiendo la convención y con ello el escudo narcisista que protege tanto al protagonista como al espectador identificado con la figura doliente de

Kapesh. La mirada a cámara proporciona entonces las condiciones de visibilidad de aquel sujeto espectral convocado por el dispositivo visual para transferir al espacio espectral la experiencia traumática de los celos en la que se ve inmerso de forma inexorable el protagonista, transformando su herida en un espejo narcisista vuelto hacia el espectador.

De este modo, la mirada a cámara hace de la pornografía un componente del dispositivo visual incorporado a la película en torno al cual se articulan nuevos itinerarios de esta singular coreografía de la mirada con la que el vacío generado por lo indecible en texto literario se traslada al texto fílmico.

4.2. VOYEURISMO E IRONÍA

La pornografía podría identificarse en un primer momento como un caso de voyeurismo en la medida en que el observador permanece ajeno a la escena observada y disfruta de ella a través de un sujeto delegado. Sin embargo, en el voyeurismo el sujeto observado no es consciente de la observación, en tanto que en la pornografía el sujeto actúa para la mirada que lo observa, como ha quedado patente en la mirada a cámara. El dispositivo visual del *voyeur* se apoya en la ausencia de bidireccionalidad en la mirada entre el observador y el observado, además del establecimiento de una distancia prudencial que asegura el anonimato del observador.

David Kapesh confronta la distancia descomprometida del voyeur con la distancia crítica de la ironía en el momento que enjuicia el ambiente social del que él mismo ha sido partícipe durante los años de agitación sexual: «me tomé en serio el desorden de aquellos años [...] otros miembros de la facultad se dejaron crecer el pelo y vestían de una manera estrafalaria, pero sólo estaban de permiso. Eran una mezcla de *voyeur* y excursionistas» (Roth, 2015: 55). La ironía forma parte de una estrategia textual que atraviesa toda la obra de Philip Roth, como una forma alternativa de posicionamiento entre el enunciado y la enunciación, cuyo alcance, según señala Paul de Man, es difícilmente determinable:

no habría forma de detener a la ironía: una vez detectada la disrupción, en un momento cualquiera del discurso, ésta se extendería hasta recorrer todo su curso, sin que pudiera estabilizarse en un significado fijo, recto [...] El texto hablaría más allá de las intenciones del autor [...], en tanto que al receptor se le abrirían varias vías de lectura (De Man, 1996: 212).

La ironía introduce una distancia crítica y abre la posibilidad de un espacio disensual donde aparentemente se muestra una adhesión al sentido común. Y es precisamente en esa

distancia crítica donde *El animal moribundo* se mueve para activar un dispositivo visual ambivalente que opera, de nuevo, a uno y otro lado de la convención escénica. Kapesch denuncia el voyeurismo como una forma de asistencia diletante y carente del compromiso que él adquirió tiempo atrás: «admití la palabra del momento, liberación en su sentido más pleno. Fue entonces cuando dejé a mi esposa. Para ser exacto, ella me descubrió con las Chicas del Arroyo y me abandonó» (Roth, 2015: 55).

Pero, la distancia preventiva que Kapesch había construido como una distancia estética desbaratada por la belleza de Consuelo, ahora es retomada con motivo de la enfermedad que ha trastocado la relación con la joven: «Sólo Consuelo lo sabe, porque ahora Consuelo conoce la herida de la edad. Envejecer es inimaginable excepto para quien envejece» (Roth, 2015: 115).

La ironía practicada por Kapesch se transforma en una práctica reflexiva a partir del momento en que la pasión de los celos migra del temor por la desposesión del objeto amado, hacia el sujeto ético que emerge a través de la enfermedad y su radical alteridad: «ahora la mortalidad de Consuelo totalmente revelada. Consternaba verla sin gorro. Allí estaba: todo el horror de la situación en aquella cabeza» (Roth, 2015: 118). La cabeza desnuda de Consuelo hace que la mirada irónica y escéptica del profesor decaiga ante el objeto de observación, en tanto que emerge la mirada horrorizada que no puede sustraerse ante aquello que la reclama. La cabeza de Consuelo es el síntoma de una herida cuyo duelo vincula y adhiere, poniendo en riesgo la distancia preventiva del *voyeur* y activando el establecimiento de una mirada reflexiva que se proyecta sobre lo indecible: «Ella no mide ya el tiempo como los jóvenes, mirando atrás, al punto de partida [...] Ahora mide el tiempo contando hacia delante, contando el tiempo por la proximidad de la muerte» (Roth, 2015: 114).

En la película, la cámara recorre la secuencia de la revelación de la enfermedad, adherida al rostro y a la piel de los actores, enfatizando sus más mínimos gestos y reduciendo al mínimo la distancia con el observador. Pero lo más relevante de la planificación de estas escenas es el espacio vacío que media entre los rostros, como si se tratara de un espacio reservado no a la imagen, sino a la palabra. Este espacio intersticial y vacío, dispuesto para el flujo de la palabra, pone de nuevo el énfasis en la actividad de la figura espectral convocada a la escena como si se tratara de un diálogo a tres, cuya escucha participante ha sido subrayada por el susurro apenas audible de las palabras: «¿Por qué no me llamaste? – pregunta Kapesch - No podía decírtelo – responde Consuelo- ¿Sabes que es irónico? Que me siento más vieja que tú». Este dispositivo de escucha, adherido a la materialidad de las

palabras y de las imágenes, rehúye la mirada del voyeur y cierra el espacio espectadorial abierto por la ironía, para convocar a la escena de lo indecible lo real que emerge del dolor y la enfermedad, inabarcable por la clausura del plano e inexcusable para la mirada ante el *horror vacui* que produce su composición. De este modo, la clausura de las imágenes y del sonido de las palabras, tensionando los límites del plano hasta desbordarlos, apunta hacia ese dispositivo visual que se hace cargo del vacío estructural del texto transfiriéndolo al espacio simbólico de la imagen, haciendo de éste una caja de resonancia del ruido del mundo en el que se halla incluido el espectador.

4.3. EL ESPEJO NARCISISTA

Si la pornografía y el voyeurismo sitúan en el texto una mirada que se oculta ante la escena observada desbaratada en el primer caso por la denegación de la persona interpuesta y en el segundo por la clausura desbordada del plano, el tercer dispositivo visual alude ahora al espejo, entendido, en la perspectiva lacaniana, como la producción simbólica de una imagen de sí a través de los otros. Para Lacan, a diferencia del narcisismo primario, «la identificación imaginaria es básicamente una identificación especular» (Lacan, 1989) en la que la imagen del Otro posibilita la interiorización de un ideal del yo y la construcción del sujeto en interacción con la alteridad. Este sujeto es el sujeto de la enunciación, el sujeto que habla desde un lugar simbólico en el que se halla instalada la diferencia y la resistencia del Otro con el que el enunciado se dispone a tratar. Según advierte Kapesh, a propósito de los amantes de Consuelo: «Carlos es su espejo. Los hombres siempre han sido su espejo [...] las licencias que otorga proceden de su vanidad, proceden de mirarse en el espejo y decir: ‘Alguien debe ver esto’». El deseo narcisista de mostrarse a sí misma ante los demás a través de una imagen ideal de sí configura no solo el modo en que Kapesh sospecha que Consuelo actúa en la escena de seducción, sino que caracteriza también su propia percepción a través de la mirada de los demás, tanto se trate del programa de televisión con el que seduce al público, incluidas las jóvenes alumnas, como del espectáculo televisivo de fin de año que presenta como un caleidoscopio de los imaginarios globales, donde lo mismo se dan cita la sociedad norteamericana de George W. Bush, que la cubana de Castro.

En la identificación narcisista la carga amorosa hacia el objeto vuelve al yo, en tanto que en la medida en que Kapesh pierde la distancia estética hacia Consuelo, pierde también esa imagen que le proporcionaban los espejos simbólicos de la docencia, de la televisión y de

su propio amigo, el poeta con el que comparte confidencias y alimenta una imagen ideal de sí, decantando la dinámica de los celos motivada por la revelación de un objeto amado inaprensible e inalcanzable.

Como observábamos anteriormente, en la película *Elegy/La elegida*, la mirada a cámara de Consuelo en la escena que despierta los celos de Kapesch funciona como ese espejo que surge abruptamente en la estructura narrativa de la película, transformando la mirada externa del espectador en una mirada implicada en los acontecimientos de la diégesis. Y es precisamente esa conjunción entre una forma anómala en el funcionamiento del régimen dominante de la representación fílmica, con una forma anómala del régimen de realidad que venía desplegando su forma narrativa, lo que transforma la mirada a cámara en un acontecimiento singular. Consuelo mira a cámara y desbarata la distancia de la convención escénica de la cuarta pared para instaurar otra distancia, la que separa a Kapesch, como al espectador, del objeto de deseo inaprensible en su diferencia como Otro inalcanzable. Pero hay una segunda secuencia en la que se reiteran las miradas a cámara, concretamente cuando Kapesch imagina la visita a la casa familiar de Consuelo con motivo de su fiesta de graduación y visualiza el encuentro con los familiares cubanos y los anteriores amantes de la joven. El grupo de familiares presentes en la escena imaginada por Kapesch mira a cámara causando su estupor ante la incapacidad para apreciar en ellos la imagen espejada que espera de sí, haciéndole sentirse molesto y extraño:

Sus padres estarán allí, sus abuelos, sus parientes cubanos, [...] y ella me presentará como 'el profesor que sale por la tele'. Y era demasiado estúpido que, al cabo de año y medio de relación, fingiera ser tan sólo un amable mentor de aquella joven, sobre todo en presencia de los puñeteros hermanos Villarreal. Era demasiado mayor para esa tontería (Roth, 2015: 79).

La escena le devuelve a Kapesch una imagen de sí que, según él mismo confesaba, practicaba como el actor de una comedia, una representación que velaba la lujuria y el verdadero propósito de la relación aparentemente académica con las alumnas, la cual si bien consideraba adecuada y hasta necesaria entonces, ahora le resulta completamente intolerable e inapropiada para continuar siendo, ante la familiares de Consuelo, el actor de semejante representación. Pero esta imagen distorsionada tiene su contraplano en la imagen de sí que, según cree, Consuelo a construido a propósito de la relación que ambos mantienen: «Verás, creo que Consuelo percibió en mí una versión que ella podía poseer del refinamiento de su familia, de ese pasado aristocrático irrecuperable que es más o menos mítico para ella. Un hombre de mundo. Una autoridad del mundo cultural. Su profesor» (Roth, 2015: 26). En

esta secuencia, Kapesh reconoce que Consuelo no sólo representa una imagen especular de su narcisismo, sino que también tiene su propia imagen formada acerca de él, la cual no corresponde con sus pretensiones. La alteridad y la resistencia de Consuelo para comportarse como el espejo que devuelve una imagen coherente, acorde con las expectativas de Kapesh, hace que surja en la escena la presencia del Otro inaprensible bajo la forma de una imagen distorsionada de sí.

En este momento, Kapesh se ve atrapado en un juego de espejos, entre la mirada de la familia y de los amantes cubanos que le devuelven una imagen extraña, una vez que se cree desposeído del velo que protegía su perverso juego de seducción, y la imagen que atribuye a la mirada de Consuelo en la que se espeja como un objeto compensatorio de las aspiraciones familiares. El juego de espejos pone en crisis la expectativa narcisista de Kapesh perdido entre las imágenes que se reduplican sin cesar: «Ése fue el verdadero comienzo de su dominio, el dominio en el que mi dominio la había iniciado [...] Soy el autor de su dominio sobre mí» (Roth, 2015: 33).

La superposición de imágenes especulares produce círculos de confusión, un artefacto visual que remite nuevamente a la actividad de la figura que actúa en el discurso posibilitando un tránsito ininterrumpido entre el enunciado y la enunciación. El juego de espejos prepara la entrada de un nuevo componente del dispositivo visual y anticipa nuevos movimientos de esta particular coreografía de la mirada inscrita en el campo de maniobras discursivas que articulan el texto.

4.4. LA FOTOGRAFÍA Y LA MUERTE

Tras años de separación, Consuelo pide a Kapesh que la fotografíe ante la inminencia de una intervención quirúrgica que mutilará su cuerpo: «Las fotografías. Nunca olvidaré el momento en que Consuelo me pidió que le hiciera esas fotos. A algún mirón que observara desde el exterior podría haberle parecido una escena pornográfica. [...] quiero tener imágenes de mi cuerpo tal y como lo conociste» (Roth, 2015: 109). La enfermedad de Consuelo transforma a Kapesh en un espectador que observa la agonía de la existencia que ha imaginado para sí mismo.

La fotografía parece convocar todos componentes del dispositivo visual que articula el artefacto literario y de su correlato en el film, desde la pornografía y el voyeurismo, hasta los juegos de espejos. En la secuencia correspondiente a la sesión fotográfica, mientras

Consuelo descubre su pecho, dirige con reserva la mirada a la cámara, oscilando repetidamente entre ésta y un lugar indeterminado fuera de escena. Sin embargo, tras la primera mirada a cámara, el contraplano aclara la situación anclándola en la diégesis como un plano subjetivo que corresponde a la mirada de Kapesch en posición de fotógrafo tras la cámara. Pero, el hecho de que la primera mirada a cámara no haya sido previamente significada como un plano subjetivo, debido a que no hay un plano previo de Kapesch que lo justifique, produce una perturbación ante la revelación del pecho enfermo que Consuelo descubre ante la cámara, como si se tratara de una *vanitas* en la que el esplendor que se ofrece a la vista del espectador ocultara la corrupción de la enfermedad y la sombra de la muerte que se cierne sobre la joven.

Durante la secuencia suena *Spiegel im Spiegel*, del compositor Arvo Pärt (1978). El estilo musical de la pieza consiste una voz melódica, en escala diatónica, junto con otra voz tintineante que la acompaña y complementa. *Spiegel im Spiegel* significa «espejo en espejo» lo que remite a un espejamiento infinito, un apilamiento de imágenes reflejadas *en abismo* sugeridas por la composición musical, donde las tríadas tónicas se repiten sin fin, con pequeñas variaciones que se reflejan adelante y atrás.

La composición en abismo es una figura de la desorientación y de la confusión, la misma que el cine de postguerra utilizaba como disposición laberíntica del texto fílmico, como ocurre en *El tercer hombre* (Orson Welles 1949), *Europa 51* (Roberto Rosellini, 1951), o *El desierto rojo*, (Michelangelo Antonioni, 1964) para poner en escena el deambular errático de los protagonistas, incapaces de proyectar sentido alguno sobre los acontecimientos que les involucran y afectan. Del mismo modo, la enfermedad de Consuela deja atónita a la pareja de amantes que apenas llega a entrever el significado de la situación en la que se han invertido los roles y el dispositivo visual de la película. De este modo, mientras que, en las miradas a cámara anteriores, Kapesch era el espectador mudo que asistía a la escena de sus peores temores desplegada por la rivalidad y los celos, ahora es él quien se halla al otro lado de la mirada subjetiva, reclamado como fotógrafo y figura intermediaria entre la aflicción de Consuelo y el espectador. De este modo, la actitud solícita pero afectada de Kapesch reduplica la mirada desconcertada de Consuelo, como una composición abismada de imágenes espejadas cuya disposición laberíntica alcanza al espectador.

Del mismo modo, las secuencias finales, al reproducir algunas de las secuencias y composiciones iniciales, no hacen sino espejar hasta el infinito esa misma situación al hacer retornar al espectador hasta el inicio mismo de la película, cuando el protagonista permanece

pensativo, en silencio, frente a una ventana de su vivienda mientras llueve al otro lado del cristal o la pareja pasea por una playa invernal desierta. La puesta en abismo final sume todo el dispositivo visual y la película en su conjunto en un laberinto de imágenes que, al igual que la pasión ciega de Kapesh, no presenta líneas de fuga ni otra salida que la pérdida de sí en el caos de la relación amorosa.

La imagen fotográfica implica un encuadre mediante el cual algo pasa a formar parte del campo fotográfico visible, en tanto que todo lo que no pertenece a él queda relegado fuera de mismo. La operación plantea una figura en campo, susceptible de ser vista, y un Otro que permanece invisible, fuera de campo.

El plano en el que Consuelo comparte la mirada a cámara con miradas hacia fuera de escena, hacia un espacio obscuro excluido de la misma, alude a lo que se revelará en el siguiente plano en el que se exhibe la masa festiva que celebra el fin de año y la disipación de los peores augurios para el cambio de milenio: «un estallido global de sentimentalismo» (Roth, 2015: 112). La mirada que Consuelo alterna entre la cámara y la pantalla del televisor incorpora a la anterior superposición de imágenes, la figura de otra alteridad representada por la sociedad masificada y absorta en su propio ritual milenarista.

El acto fotográfico señala la posición de Kapesh ante lo indecible de la enfermedad y la muerte, provocando un apilamiento de imágenes que remite a un cruce de miradas entre aquellas provenientes de la diégesis, suscitadas por la pérdida melancólica de las imágenes especulares del deseo y la seducción, y la retirada del velo que el dispositivo visual ha desplegado como una coreografía de la mirada a través de la cual se moviliza y orienta la incursión del espectador como un participante más de la estrategia textual.

De este modo, la pérdida de la distancia estética que protegía al profesor Kapesh de la ceguera de la pasión y los celos, creando un vacío estructural en el relato en torno al cual se instala en el texto literario el dispositivo visual que se traslada al texto fílmico, despliega una estrategia discursiva destinada a movilizar la mirada y el juicio crítico del espectador a uno y otro lado de la diégesis, abriendo un campo de experiencia sensible y de actuación inédito entre el enunciado y la enunciación.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2015): *Qué es un dispositivo*, Barcelona, Anagrama.
- Badiou Alain, Tarby, F. (2013): *La filosofía y el acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Badiou Alain, Truong, N. (2011): *Elogio del amor*, Madrid, La esfera de los libros.
- Badiou, Alain (2004): «El cine como experimentación filosófica», en Gerardo Yoel (Comp.)
(2004): *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial.
- Bajtín, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Baudrillard, Jean (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós
- Bazin, André (2001): «A favor de un cine impuro. Defensa de la adaptación», en André Bazin
(2001) *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- Cherolis, Stephanie (2006): «Philip Roth's Pornographic Elegy: The Dying Animal as a
Contemporary Meditation on Loss», *Philip Roth Studies* 2.1.
- De Man, Paul (1996): *El concepto de ironía*, Episteme, Valencia.
- Deleuze, Gilles (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1987): *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2004): *Mil Mesetas. Pre-Textos*, Valencia.
- Echevarría, Ramón (2012): «Los psicoanálisis de Philip Roth. Negociando con el propio
narcisismo», *Temas de psicoanálisis*, 3, Enero.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Genette, Gerard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Greimas, Algridas J. Fontanille, Jacques (1982): *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas
a los estados de ánimo*, Barcelona, Siglo XXI Editores.
- Greimas, Algridas J. y Courtés, J. (1990): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*,
Madrid, Gredos.
- Kristeva, Julia (1984): *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.
- Lacan, Jacques (1989): «El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal
como se nos presenta en la experiencia analítica», *Escritos*, Siglo XXI.
- Mathews, Peter (2007): «The Pornography of Destruction. Performing Annihilation in The
Dying Animal», *Philip Roth Studies*, Heldref Publications, Spring 2007.
- Peirce, Charles S. (1987): *Fragmentos de Obra Lógica Semiótica*, Taurus, Madrid.
- Rancière, Jacques, Bassas, Javier (2019): *El litigio de las palabras. Diálogo sobre la política y el
lenguaje*, Barcelona, Ned Ediciones.



- Rancière, Jacques (2012): *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Clave intelectual.
- Rancière, Jacques (2005): *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós comunicación.
- Rancière, Jacques (2014): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo.
- Roth, Philip (2019): «La primacía del ludus», en Philip Roth (2019): *¿Por qué escribir? Ensayos, entrevistas y discursos (1960-2013)*, Barcelona, Penguin Contemporánea.
- Roth, Philip (2015): *El animal moribundo*, traducción al español de Jordi Fibla, Barcelona, Penguin House, colección Contemporánea.
- Roth, Philip (2006): *El pecho*, Barcelona, Mondadori.
- Roth, Philip (2007): *El profesor del deseo*, Barcelona, Penguin Contemporánea.
- Roth, Philip (2006): *Elegía*, Barcelona, Mondadori.
- Sontag, Susan (2008): *La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores.



SOBRE EL AUTOR

José Ignacio Lorente Bilbao

Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco. Profesor Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

Contact information: Correo electrónico: eneko.lorente@ehu.es