

Derivas poéticas de la alteridad a propósito de *Le dieu du carnage*, de Yasmina Reza

JOSÉ IGNACIO LORENTE
Universidad del País Vasco
eneko.lorente@ehu.es

Résumé

Cet article analyse les processus d'adaptation scénique du texte dramatique de Yasmina Reza, *Le dieu du carnage*. Le texte se prête à une première lecture comme une dissection de la société contemporaine, réalisée à travers d'une représentation des conflits et des tensions de la vie quotidienne de la classe moyenne, éduquée et apparemment civilisée, mais sous laquelle bat le pouls de la violence associée à la présence inquiétante de l'autre, de la différence, de l'étranger.

Mais alors que cette violence implicite dans le processus de construction et de rencontre avec l'altérité enchaîne la l'intrigue et la distribution des événements exposés par le texte dramatique, la mise en scène cinématographique, adopte une stratégie discursive qui vise à transférer à l'espace du spectateur.

Mots-clés

texte dramatique, discours filmique, altérité, spectateur.

Abstract

This paper deals an analysis of the processes of the stage adaptation of Yasmina Reza's dramatic text, *Le dieu du carnage*. The work provides a first reading as a dissection of contemporary society, through the representation of the daily conflicts and tensions of the middle class, educated and seemingly civilized, but under that late the pulse of violence inscribed in the worrying presence of the other, of the difference, of the stranger.

But while the violence implicit in the construction and encounter of the other chains the plot and the distribution of events that the dramatic text exposes, the cinematic staging process takes a discursive strategy in charge of his transfer to the spectatorial space.

Key-words

dramatic text, filmic discourse, otherness, spectator.

1. Introducción

Tras la fractura de los grandes relatos de la modernidad, la crisis del sujeto contemporáneo ha puesto en cuestión la noción de identidad unitaria, coherente y perdurable a la que aspiraba el proyecto moderno, así como el modo en que este sujeto complejo, fragmentado y disperso construye y se posiciona ante la alteridad. La modernidad líquida (Bauman, 2003) acarrea la deslegitimación de la racionalidad totalizadora y la disolución de las ideas centrales que animaban aquel proyecto, tales como el progreso o la libertad individual y la progresiva emancipación de las determinaciones impuestas por el entorno natural y social (Lyotard, 1987). La sociedad moderna confiaba en que la identidad dejara de ser algo dado para transformarla en una tarea cuya responsabilidad recayera en los agentes a los que se encomendaba su realización, cada uno según una distribución política de competencias (Rancière, 2007), de espacios y de tiempos en los que el sujeto es reconocido para ejercitarlas. La vida social devenía así en la escenificación de un reparto y ejercicio de ciertos roles a través de los cuales se ponía en juego la propia identidad y la relación con los demás.

Pero este sujeto, rodeado de los simulacros de una realidad huidiza (Baudrillard, 1978) y producto del discurso y de los juegos del lenguaje a través de los cuales se manifiesta, ha renunciado a la convicción de una mirada legítima y totalizadora del mundo. Se trata de un sujeto en constante deriva que se proyecta en el discurso afirmando insistentemente un *yo* hipertrofiado. Presente en las más diversas formas expresivas, desde el arte hasta los medios de comunicación, ese sujeto carente de centro, fragmentado y disperso se encuentra permanentemente confrontado con las inquietantes presencias del Otro (Landowski, 2007), su correlato, la diferencia y el extraño que ahora se han infiltrado en su propia constitución. La identidad líquida se asemeja a una costra en constante mutación, aparentemente dotada de perfiles tangibles y definidos, pero percibida por el propio sujeto como frágil, cambiante y huidiza. Las diversas realidades y las mutaciones a las que el sujeto debe dar respuesta en las diferentes dimensiones de la vida social reclaman identidades flexibles, adaptables y versátiles, dada la falta de objetivo y de finalidad, de *telos*, propiciada por el descrédito contemporáneo.

Los síntomas de estas transformaciones son apreciables en las producciones y prácticas artísticas más diversas, así como en el malestar producido por la erosión de la confianza en las conquistas civilizatorias, sobre las cuales se asentaban las relaciones sociales, desde la familia y la educación, hasta las instituciones políticas y culturales. Estas visiones distópicas de la sociedad y del sujeto contemporáneo atraviesan la obra de Yasmina Reza bajo la forma de la pérdida, de la desorientación o del desencuentro revelando, a través de unos personajes inestables, desorientados y ambivalentes, cuyas convicciones se hallan en vías de disolución, una mirada que cuestiona los fundamentos constitutivos de la vida social y de la propia identidad. La ruptura de los lazos afectivos, fraternales y familiares, el deterioro de las

relaciones de amistad o la frustración de las expectativas puestas en la razón y en el consenso para la resolución de los conflictos cotidianos jalonan su particular dramaturgia y afloran en la puesta en escena del proyecto cinematográfico *Carnage* (Roman Polanski, 2011), en el que la propia autora participa en la escritura del guión que le sirve de pretexto.

Este trabajo se interesa por el modo en que las prácticas escénicas contemporáneas, desde la literatura hasta el cine, pasando por el teatro, ponen en escena la fractura del sujeto contemporáneo y de su relación con la alteridad. Esta adquiere frecuentemente el aspecto de una deriva de sentido que afecta a la forma de la expresión escénica, al tiempo que orienta las estrategias discursivas hacia la transferencia de esa pérdida y desorientación al espectador. En el caso de *Le dieu du carnage* y su posterior adaptación cinematográfica, esa transferencia se produce mediante la instalación en el cuerpo del texto de una mirada implicada (Landowski, 1999: 39), una mirada reflexiva que lejos de aspirar a la mimesis y representación coherente del mundo, busca socavar las convenciones dramáticas interpelando así la competencia del espectador. Estas prácticas escénicas que insisten en traer la actividad discursiva y la mirada misma a un primer plano, ya no pretenden dar a ver el mundo, ni revelar algún supuesto secreto que lo colmara de sentido, sino que tratan más bien de hacer ver aquello que ha sido evitado, olvidado o rechazado, para hacerlo presente (Wajcman, 2001: 76). Esta mirada despliega las diferentes configuraciones de la identidad en su relación de reciprocidad con la alteridad, en tanto que organización del contenido, sirviéndose para ello de una peculiar torsión de la forma expresiva. Sin llegar a desbaratar la organización narrativa del relato, esta insistencia en el trabajo de la forma busca señalar y afirmar la actividad de la instancia de la enunciación sobre el enunciado, como una suerte de gesto discursivo que proyecta una movilización del sentido, de interés para la semiótica en su doble vertiente cognitiva y pasional (Fabbri, 2004: 83).

La obra de Yasmina Reza transita este territorio inefable del sujeto contemporáneo fragmentado mediante un tratamiento particular de los conflictos cotidianos presentes en las relaciones interpersonales, ya se trate de las tensiones vertidas por el pasado familiar sobre el presente, agudizadas por la incómoda presencia de una persona desconocida en la intimidad de las *Conversations après un enterrement* (1987), ya sea por el extrañamiento que sobreviene a lo largo del inexorable proceso de deterioro de una relación de amistad, en *Arte* (1994), donde el desenlace abierto hace que la violencia del distanciamiento planee incómodamente sobre el espectador. Otras propuestas dramáticas indagan esas mismas tensiones contemporáneas frente a la alteridad a través del encuentro casual de dos desconocidos durante un viaje en tren, en *L'Homme du hasard* (1995), metáfora de otro viaje, el del reconocimiento de la propia identidad en la reciprocidad de esa imagen que a la vez que proyectamos sobre el Otro, éste nos devuelve como constitutiva de nuestros propios prejuicios y fabulaciones.

La paradójica evocación de la soledad a través del encuentro entre extraños tiene continuidad en los irresolubles conflictos que anidan en las relaciones afectivas, expresados

en *Trois versions de la vie* (2000), donde diversas interpretaciones de un mismo acontecimiento son convocadas para poner en texto la quiebra de la aspiración a una visión coherente, unitaria y objetiva del mundo. El texto mismo se plantea como un cruce de miradas, lugar de confrontación y de búsqueda de un consenso imposible entre personajes carentes de proyecto y de sentido que atribuir a los sucesos objeto de escrutinio. Finalmente, *Une pièce espagnole* (2004) se abisma de nuevo en las relaciones familiares, en su tejido entreverado de amores y odios, de frustraciones y soledades en las que, cada capa de realidad desvelada, introduce al espectador en las heridas abiertas por el reconocimiento, a menudo desolador, de la distancia y de los conflictos que subyacen en los tópicos familiares.

La producción novelística de Yasmina Reza no hace sino indagar, con procedimientos narrativos diversos, la misma temática de la violencia generada por la incómoda proximidad del Otro, tanto se trate de los sentimientos de renuncia y de pérdida producidos por la vejez, proyectados con rabia y amargura sobre las relaciones familiares, sentimentales y de amistad diseccionadas en *Une désolation* (1999), como de los relatos autobiográficos reunidos en *Hammerklavier* (1997), en los que los paisajes de la infancia pugnan en la memoria con el tiempo destructor. En *Nulle part* (2005), los vínculos paterno-filiares son sometidos a la prueba demoledora de la soledad, del desarraigo y de las derivas y extrañamientos de la propia identidad. Ese mismo extrañamiento gravita en *L'aube le soir ou la nuit* (2007), un texto compuesto a partir de conversaciones y confidencias de un candidato en campaña electoral. Se trata de un boceto controvertido, complejo y poliédrico del personaje presidencial que aspira a trazarse a sí mismo un destino, el cual afirma significativamente ser un extranjero de su propio pasado. Esta idea de extranjería, aplicada a la propia biografía con la pretensión de construir una nueva identidad, adaptada a un proyecto personal, perfila un sujeto escindido, extrañado de sí mismo y de las alteridades que forman parte de su constitución. Este sujeto fabulado, empeñado en reescribir su propia historia de forma coherente con el proyecto que se propone desarrollar, según afirma la propia autora “lucha contra el tiempo y la soledad para sostener una máscara [...], una imagen obsesiva de sí mismo” (Reza, 2007) que corre el riesgo de quebrarse en cada comparecencia, en cada encuentro, en cada presencia ante los demás.

La obra de Yasmina Reza gira en torno a la condición contemporánea del sujeto occidental, embarcado en el proyecto moderno del progreso y de los logros civilizadores, pero aquejado por el deterioro de ese mismo proyecto motivado por la dispersión de los valores que lo fundamentaban, atento a los síntomas de un malestar genérico que amenaza la convivencia y que se propaga, de forma insidiosa, por los pliegues del tejido social. Los vínculos familiares, las relaciones amorosas y de amistad, los lazos sociales que sostienen el entorno cotidiano de los individuos y la propia identidad sufren el asalto de los conflictos diferidos, de la memoria colapsada en los lugares comunes y de la implacable presencia de los simulacros identitarios que se realizan a través del mercado. Todo ello gravita sobre

el espectador debido al uso de un lenguaje coloquial, directo, captado en la proximidad de los espacios íntimos, privados, donde los personajes dialogan, rememoran, se pierden en soliloquios o deambulan perplejos, extraños de sí mismos, por los caóticos laberintos de las pasiones desatadas.

Yasmina Reza también ha realizado incursiones en la dirección escénica y en el medio cinematográfico llevando al trabajo de puesta en escena las líneas de tensión y conflicto que alimentan su particular dramaturgia. Los guiones de *Jusqu'á la nuit* (1983) o *Le pique-nique de Lulu Kreutz* (2000) retoman la temática del encuentro con la alteridad y las derivas de la propia identidad, proyectándolas hacia un espacio comunicativo que no busca solo la recepción de la propuesta escénica, sino también la interpelación e implicación del espectador. Su incursión en la dirección cinematográfica con la película *Chicas* (2010), basada en una adaptación de *Une pièce espagnole*, pese a su limitada narrativa audiovisual insiste en la soledad, en la nostalgia y el desarraigo de tres hermanas que se enfrentan, desde diferentes perspectivas, a la relación que su madre mantiene con un extraño, sumergiendo el conflicto en el inevitable y agobiante pasado familiar.

Al igual que las obras precedentes, *Le dieu du carnage* insiste en la disección de la sociedad y del sujeto contemporáneos, realizada mediante la representación de los conflictos y contradicciones de la clase media acomodada, educada y aparentemente civilizada, pero bajo la que late el pulso de la violencia inscrita en la inquietante cercanía de ese Otro que atisba desde las pequeñas discrepancias cotidianas, desde la diferencia premonitoria de la presencia ante extraños. Esa violencia implícita en el proceso de construcción y de encuentro con la alteridad encadena la trama argumental y la distribución de los hechos que expone el texto, pero se transfiere también al discurso como práctica social, como expresión del modo en que se conciben y regulan las relaciones intersubjetivas. La adaptación cinematográfica objeto de análisis desarrolla esa transferencia mediante una serie de estrategias discursivas a través de las cuales se ensaya su proyección hacia el espacio espectacular.

2. El análisis textual y los estudios visuales

El trabajo se inscribe en el campo interdisciplinar de los estudios visuales (Brea, 2005) en el que la visualidad no resulta únicamente de la dimensión expresiva y estética de los textos y prácticas artísticas, sino que implica también en el objeto mismo de la investigación el acto de la visión y el modo en que el proyecto textual participa de los dispositivos culturales y discursivos que regulan la relación de la escena con el observador. Por esta razón, el método de análisis adopta una perspectiva semiótica interesada por las dinámicas del sentido y sus transformaciones a lo largo del proceso de adaptación escénica. Transformaciones que afectan a la reconstrucción de la propuesta textual, sometiéndola a una intensa intertex-

tualidad, así como al modo en que el texto escénico reconstruye e interpela la competencia de su observador.

La poética, entendida como una teoría general de las obras literarias (Greimas & Courtés, 1982: 309), se interesa por el estudio científico de su estructura y por el funcionamiento del discurso. Otros semiólogos, como Roland Barthes (1971), Umberto Eco (2000) o Paolo Fabbri (2004) amplían el encuadre literario hacia diferentes formas discursivas, desdibujando los límites disciplinares para emprender la construcción de un objeto de estudio expandido. A partir de ese momento, el análisis del texto dramático no se circunscribe únicamente a su realización literaria sino que alcanza a los procesos de escenificación, teatral, cinematográfica o performativa, atento a las derivas de sentido que se producen a lo largo de la concreción del proyecto escénico.

Como señala Patrice Pavis a propósito de este objeto expandido, la semiología ha renunciado a la empresa axiológica, apriorística y normativa de la poética clásica que basaba el juicio estético en los principios de mimesis y de verosimilitud (Pavis, 2008: 346), según su adecuación al referente-mundo, para emprender la tarea de pensar el trabajo de puesta en escena como un proyecto textual autónomo, que implica sus propios recursos y lenguajes expresivos.

El texto de *Le dieu du carnage* expone, en el nivel temático, un tránsito que se presenta como la errática deriva de unos personajes que deambulan por el territorio inefable de la violencia, una vez desbaratados los frágiles y estereotipados consensos característicos de unas relaciones sociales afectadas por la corrección formal y la cordialidad forzada. Pero esas derivas son transferidas al ámbito del discurso escénico con el propósito de instalar una mirada implicada, un posicionamiento en la intimidad de las violencias cotidianas que, a falta de sentido, producen malestar. La violencia de los hechos referidos, al tiempo que agotan la razón y la capacidad de discernimiento de sus protagonistas, provoca también torsiones significativas en el discurso en las que se aprecia la huella de un gesto brechtiano, el trabajo de un *gestus* social. El extrañamiento que producen esas derivas y su transferencia de la diégesis al universo discursivo y espectacular actualizan en la escena el síntoma insidioso del malestar en la cultura que aflige al cuerpo social.

Esta particular perspectiva sobre la relación que se establece entre una forma de la expresión y una forma del contenido, entre una determinada forma de manipular los materiales expresivos de la escena y una determinada forma de reflexionar, de pensar y de representar a través de ellos la insidiosa presencia de la violencia bajo las convenciones sociales, es lo que produce la singularidad de la dramaturgia de *Le dieu du carnage* y de su adaptación cinematográfica.

3. Del texto dramático al texto filmico

Le dieu du carnage presenta el encuentro de dos matrimonios de clase media, educados, cultos y civilizados, ocupados en resolver un incidente con desenlace violento, protagonizado por sus respectivos hijos mientras jugaban en un parque público. En el transcurso de la pelea, Ferdinand, hijo de Annette y Alain, profesionales de las finanzas y de la abogacía respectivamente, ha herido a Bruno, el hijo de la pareja formada por Veronique y Michel, dedicados a la escritura y a la venta de productos para el hogar, en cuya residencia se desarrollan íntegramente los acontecimientos.

El texto se inicia con una escueta didascalia que advierte del carácter minimalista de la construcción escénica “Una sala de estar. Nada de realismo. Ni de elementos superfluos” (Reza, 2011: 9), seguida por breves indicaciones acerca de la disposición de los actores, del *atrezzo* reducido a “dos grandes ramos de tulipanes en sendos jarrones” (Reza, 2011: 9) y del ambiente doméstico, donde “reina una atmósfera seria, cordial y tolerante” (Reza, 2011: 9). Las dos parejas se han dado cita en este espacio para acordar los términos de una declaración amistosa para el seguro sanitario y al mismo tiempo tratar de esclarecer el sentido educativo que los progenitores quieren dar a la resolución del conflicto. Sin embargo, pese al ambiente amistoso y tolerante que preside el inicio del encuentro, pequeños disensos se van instalando en el discurso, poniendo al descubierto la fragilidad de los acuerdos y del entendimiento razonable de las diferentes formas de interpretar los acontecimientos que irrumpen en la vida cotidiana. Esta incapacidad para proyectar un sentido compartido a la experiencia de la diferencia y del conflicto entre iguales produce un doble extrañamiento. De un lado, genera silencio, abre vacíos aparentemente insignificantes en el desarrollo argumental que quedan a la deriva de las diversas apropiaciones de sentido emprendidas por los personajes. Pero, además, esos mismos vacíos de sentido son proyectados sobre el espectador como una suerte de incomodidad motivada por la incapacidad para construir un significado compartido y asumido por las distintas partes en litigio. Pero esta incapacidad, lejos de un desarrollo coherente hacia un final conclusivo que colme las expectativas del espectador, vuelve una y otra vez a producir nuevos silencios, auténticos agujeros negros del sentido, que frustran sistemáticamente la expectativa de algún tipo de consenso que apunte hacia su efectiva resolución. Esta recurrencia sobre la falta de sentido actualiza en el texto aquella torsión en la forma aludida anteriormente, trayendo a primer plano el ejercicio de escritura, el texto en proceso que no se confía a la teleología de una conclusión resolutive. El texto confronta así la preceptiva poética transformando un síntoma social y cultural en la experiencia de una forma textual.

El esquema actancial que sirve de soporte a esta dinámica circular y recurrente puede ser interpretado como una actualización de las figuras de la alteridad esbozadas por Zygmunt Bauman (2004: 109), características de la modernidad líquida, con sus consiguientes funciones estratégicas para el encuentro y convivencia con los otros: la separación, que denomina

estrategia *émica*, consistente en expulsar o vomitar a los otros considerados irreductiblemente extraños, evitando así cualquier tipo de contacto, de diálogo o intercambio; la asimilación del Otro y el despojamiento de aquello que constituye su diferencia constituye la estrategia *fágica*, consistente en ingerir el cuerpo extraño para metabolizarlo como cuerpo idéntico, despojándolo de la diferencia que lo hacía diferente; finalmente, la negación o invisibilización del Otro, hasta hacerle desaparecer, consiste en ahondar un agujero de sentido que termine por hacer desaparecer la diferencia, transformándola en algo insignificante. Eric Landowski, por su parte, denomina a estas figuras segregación, asimilación y exclusión, respectivamente (2007: 33). Sin embargo, dispuestas como metatérminos proyectables en el cuadrado semiótico (Greimas & Courtés, 1982: 98), añade a éstas otra lógicamente presupuesta por la figura de la exclusión, la figura de la admisión, referida a la posibilidad de reconocimiento del Otro como parte indisociable y constitutiva de uno-mismo. Estas son precisamente las funciones a las que dan soporte los respectivos roles actanciales y las figuras compuestas por los personajes de *Le dieu du carnage*.

Annette, madre del niño agresor, una vez desbaratado el ambiente de afable cordialidad, se muestra partidaria de que los problemas se arreglen con “naturalidad”, esto es, “diente por diente”, mostrándose incapaz de tolerar otras formas diferentes de interpretar y de abordar el acontecimiento violento, ni tan siquiera de asimilar la tensión de la búsqueda de un consenso para su tratamiento. Annette hace suya la idea de que el extraño, el bárbaro, presenta “un defecto de lenguaje y por tanto de pensamiento” (Eco, 2012: 16) por lo que es irrelevante cualquier intento de tratar dialécticamente con él. “Si tuviéramos la intención de castigar a nuestro hijo, lo haríamos a nuestra manera, sin tener que rendir cuentas a nadie” (Reza, 2011: 41), afirma Annette, al límite de su capacidad de asimilación de las posturas divergentes, por lo que termina por vomitar el pastel que poco antes había compartido amigablemente con sus anfitriones. Su pareja, Alain, cínico abogado implicado en la defensa de una empresa farmacéutica, uno de cuyos productos produce efectos secundarios adversos para la salud, afirma creer “en un dios salvaje. Es él quien nos gobierna” (Reza, 2011: 78). Convencido de que “cada uno se salva como puede” (Reza, 2011: 71), aconseja no retirar el medicamento ya que “significa aceptar vuestra responsabilidad” (Reza, 2011: 36). Alain es partidario de hacer desaparecer la diferencia, colocándola en un territorio ambiguo, una especie de tierra de nadie en la que proclama, condescendiente “Nuestro hijo es un poco salvaje [...] no es todavía un adulto, ni tampoco un bebé” (Reza, 2011: 25). Alain encarna la figura de la exclusión, la negación del otro y de su potencial sentido, haciéndole desaparecer en un agujero de insignificancia horadado mediante la retórica, lo que le lleva a advertir acerca de la conveniencia de manipular la situación “que no parezca un truco defensivo, al revés, dispara a dar, insiste en el hecho de que Verenz-Pharma está siendo víctima de un intento de desestabilización” (Reza, 2011: 37) o a admitir la relajación de los principios éticos y morales como forma de dar salida a los conflictos: “la moral prescribe que dominemos nues-

tras pulsiones, pero a veces es bueno dejarse ir” (Reza, 2011: 81). En cualquier caso, Alain representa la perspectiva contraria a la razón pedagógica esgrimida por Veronique, aferrada al valor educativo de la palabra.

Escritora casual, interesada por el arte y la historia, Veronique representa, en ocasiones de forma tópica y grandilocuente, la frustración de la confianza en los principios civilizadores compartidos y en la posibilidad de consenso. Incansable defensora de la educación y de la necesidad de reconocimiento de la responsabilidad sobre los actos y sus consecuencias, se muestra contraria a reconocer que los niños “tengan libertad absoluta” (Reza, 2011: 41) y a las restricciones y devaluación de la deliberación acerca del tratamiento de aquello que pone en riesgo la convivencia: “si un chaval es un peligro público eso es asunto de todo el mundo” (Reza, 2011: 48), termina afirmando antes de ver definitivamente desbaratada la posibilidad de acuerdo. Veronique representa la posibilidad frustrada de reconocimiento del otro como parte de sí-mismo, a condición de que la diferencia y distancia que nos separa de los demás sean objeto de deliberación y consenso. Pero la frustración de esa expectativa se debe en gran medida a que Veronique se aferra con nostalgia a los principios heredados, a los estereotipos y convenciones sociales, pero a costa de dejar fuera de la interrogación contemporánea sobre los conflictos de la vida ciudadana todo aquello que el consenso había desechado, los disensos que cuestionan la legitimidad de los acuerdos tomados: “Armado con un palo” (Reza, 2011: 55), le interpela Alain, “una palabra que excluye el error, la torpeza, la inmadurez” (Reza, 2011: 56). Veronique expresa la condición de ese sujeto contemporáneo escindido entre la confianza nostálgica en los grandes discursos que aspiraban a la racionalización de la diferencia y del conflicto, pero a costa de afirmar la supremacía de la civilización occidental sobre el mundo considerado bárbaro y salvaje, y la inquietante percepción de su desbaratamiento postmoderno, entre otras razones debido a que han tomado la palabra otros sujetos que habían quedado relegados del acuerdo civilizador. La vigilancia de las buenas costumbres, de las normas de urbanidad y del buen gusto, la diligencia y la cordialidad fingida en las relaciones sociales constituyen ese acuerdo tácito, lábil y resbaladizo sobre el que precariamente se sostiene la convivencia, ahora amenazada por quien tiene la capacidad de subvertirla, de impugnarla o de ironizar acerca de las caducas convenciones que la sustentan. El Otro, ese salvaje expulsado del consenso acerca de los valores legitimadores de la modernidad, retorna insistentemente reivindicando su capacidad de palabra y de disenso.

Finalmente, Michel encarna la figura de la asimilación. Escéptico y contemporizador, no duda en realizar acercamientos a las partes en litigio para minimizar la diferencia, diluyéndola en una medida solución de indiferencia. Michel somatiza el exceso de diferencia al tiempo que asimila y metaboliza discursivamente todo aquello que le resulta intolerable, haciendo del cuerpo extraño algo idéntico a sí mismo. Los nervios que le agarrotan el cuello, el tratamiento irónico de las excentricidades de la madre o el escepticismo con que relata la experiencia del hámster abandonado en la calle y su incapacidad para “tocar esos bichos”

(Reza, 2011: 18), ponen en evidencia un déficit de sensibilidad perceptiva ante la diferencia o un exceso de la misma que provoca que Michel, bien sea por la vía del metabolismo discursivo, bien sea por la de la indiferencia, despoje la alteridad de aquello que la caracteriza, reduciéndola a lo semejante. Pero, para ello, Michel pone en riesgo su objetivo conciliador. Pese a que ha sido idea suya preparar el encuentro y su ornamentación, decorando la estancia con un ramo de tulipanes que ha comprado a primera hora de la mañana, Michel se comporta de forma errática y fallida en sus argumentos, traiciona su propósito hasta el punto de exasperar a Veronique, su pareja, que acaba por espetarle “contemporizas, nadas entre dos aguas [...] mientras esa loca vomita sobre mis libros” (Reza, 2011: 48).

El texto pone en circulación estas configuraciones de sentido en torno a las figuras de la alteridad, pero lo hace mediante una estructura recurrente y circular que confronta la progresión dramática y la expectativa de catarsis, obturando a su vez la posibilidad de proyección por parte del espectador. Esta particular estrategia narrativa implica y moviliza una mirada que no busca la mera asistencia expectante ante los acontecimientos expuestos por el texto, sino que trata más bien de dialogar con el espectador a otro nivel, el de la propia enunciación, cuya actividad es insistentemente señalada y afirmada por esa misma circularidad que transforma el desarrollo dramático en un bucle, sin solución de continuidad. La herida abierta por la violenta agresión, “el nervio lesionado” (Reza, 2011: 11) en el incisivo de Bruno, pone en movimiento una y otra vez la discrepancia, el desacuerdo, abriendo nuevas fisuras en el discurso que son transferidas a los cuerpos de los intérpretes y del espectador, provocando una somatización de la violencia, metáfora del mal que aqueja también al cuerpo social. Los tópicos, las ironías, las paradojas y enunciados ambivalentes empleados en la descripción y evaluación de la violencia expresan una fatiga del lenguaje y del discurso que toma cuerpo bajo la forma de reiterados estallidos de violencia. Llantos, vómitos, ataques de furia y de destrucción ponen en peligro el orden doméstico, su falso ornamento y su sentido recto y estereotipado, dejando a la vista el nervio que, al igual que el incisivo del niño herido, conecta la mirada con la víscera, con el tejido emocional y con las pasiones del espectador. La desfiguración adquiere entonces un doble valor narrativo al renunciar a la representación de los hechos violentos objeto de análisis, relegados al relato escueto de una historia de fondo, y al negar también la participación aquiescente del espectador en la búsqueda tentativa de un sentido apropiado y pertinente que conferir a los mismos. La desfiguración adquiere en ese momento una dimensión estética, sensible, que toca al espectador en su configuración pasional, movilizándolo hacia nuevas y acaso impertinentes apropiaciones de sentido.

El texto dramático pone así en funcionamiento un juego de lenguaje y un juego de espejos entre el enunciado y la anunciación, entre la figura que actúa en el discurso y su destinatario, que la traslación cinematográfica va a retomar con sus propios medios expresivos. Un juego de espejos que desfigura también las respectivas posiciones heredadas de la dramaturgia clásica para poner en escena esa fisura de la modernidad líquida por la que escapa el

sentido de toda construcción social, que no es otro que aquel que deriva de la capacidad para la construcción y relación con la diferencia y la alteridad.

En esta perspectiva, *Carnage* se presta a una primera lectura como una historia de la violencia. Violencia de los hechos que exhibe el filme, violencia de los discursos en tanto que prácticas sociales y violencia de los discursos sobre los cuerpos. La película propone un tránsito que si bien se inicia con el abordaje de la violencia como tema objeto de escrutinio, la estrategia discursiva desplegada por el filme insiste en su transferencia al cuerpo del espectador.

Esta particular perspectiva sobre la relación que se establece entre una forma de la expresión filmica y una forma del contenido, entre una determinada forma de manipular los materiales expresivos del filme y una determinada forma de reflexionar, de pensar a través de ellos el mundo contemporáneo, constituye el objeto y la singularidad de esta película, una aproximación extrañada a la insidiosa presencia de la violencia bajo la fragilidad de las convenciones sociales.

3.1. El giro estético y la inflación ética

El guión de *Carnage* incide precisamente en esa fragilidad. Toma como punto de partida la herida infringida para ahondar en la fisura por la que aflora el “dios salvaje” precariamente contenido. La fisura en el tejido conjuntivo del rostro herido, esa profundidad viva y dolorosamente palpitante del cuerpo, de la víscera, es la sinécdoque que apunta, *pars pro toto*, hacia el tejido social, prolongándose hacia las relaciones familiares, laborales, de amistad y de convivencia y también a la norma legal y a la gestión ciudadana de los conflictos, que es explorada en sus límites, paradojas y ambigüedades.

La violencia es precisamente eso que escapa al discurso y a la capacidad de construir la realidad y el sentido, señalando una experiencia de lo real. En su indagación de una ontología de lo real y sus dobles, el filósofo Clément Rosset afirma que “debido a su carácter único y singular, lo real resulta insólito, esto es, carente de iguales y de razón, idiota e insignificante” (2004: 13). El también filósofo Rüdiger Safranski, rastrea esta idea en la historia del pensamiento y figuraciones del mal, para advertir que “el aspecto perturbador de lo salvaje no es su salvajismo, sino un mutismo que rechaza todo sentido” (2010: 190). No se trata tanto de un mal moral, advierte el autor, “aunque éste puede surgir de él [...], sino del mal como ausencia de buenas razones en el mundo, de la experiencia del abismo, del absurdo” (Safranski, 2010: 191).

Los personajes de *Carnage* transitan este territorio incierto, susceptible de desvíos y derivas, con itinerarios erráticos, tratando infructuosamente de ensayar un sentido compartido, consensuado, acerca de la naturaleza de la violencia que asola los más pequeños resquicios de vida cotidiana. Pero, como indica Jacques Rancière, ese territorio inefable es el que

dista entre el hecho y el derecho, entre el hecho y la ley, una distancia que, según el autor, la inflación ética contemporánea tiende a abolir, propiciando una dramaturgia inédita del mal: “la moral implicaba la separación de la ley y del hecho [...]. La supresión de esta división tiene un nombre: se llama consenso” (Rancière, 2005: 28). Este consenso no se refiere a la negociación como forma de resolución de conflictos, sino a la idea de que “el consenso significa mucho más: significa un modo de estructuración simbólica de la comunidad, que evacúa el corazón mismo de la comunidad política, es decir, el disenso” (Rancière, 2005: 28). Para el autor, la comunidad política es una comunidad estructuralmente dividida, no solo en grupos de interés u opinión, sino dividida respecto a sí misma, siendo esta dimensión disensual lo que precisamente la constituye como comunidad política. La comunidad despolitizada reclama consensos globales por encima de la diferencia, del desacuerdo y del disenso, los cuales pugnan por reintroducir lo político, lo que ha sido desplazado y expulsado, en el corazón de la vida común. No es lo real, idiota e insignificante, lo que se halla aquí en juego, sino el sentido a atribuir a sus manifestaciones, a la violencia que se propaga por el tejido social y de la que la pelea infantil es su síntoma y significativo vacío a la espera de nuevas apropiaciones de sentido que lo colmen.

3.2. La puesta en escena del disenso

En *Carnage*, la tentativa de un consenso inicial trata de contener el conflicto subyacente, las voces y disensos que han sido silenciados, pero que pugnan insistentemente por manifestarse. Y si la definición normativa del mal es el núcleo del contenido de *Carnage*, el filme no se plantea como una mera representación del conflicto, sino como un trabajo de la forma filmica que coopera con el propósito de abrir agujeros en la costra de silencio que lo encierra, convocando las voces excluidas de la definición políticamente correcta, normalizada, de la violencia. Voces que hablan el conflicto, que expresan el disenso y que lo exhiben bajo una mirada implicada que afecta y concierne, prolongando en lo filmico el gesto que anima el texto dramático del que parte.

La primera impresión que produce el filme es precisamente la de un encerramiento que afecta, que produce efectos y afectos, una estesia que moviliza emociones. En este espacio cerrado el filme ejerce una mirada entomológica y forense, atenta a las huellas que la violencia, al igual que los artrópodos, dejan en el cadáver de ese cuerpo social cuestionado. La deriva violenta de las pasiones, junto con una estética del enclaustramiento constituyen los estilemas que Polanski ya había ensayado en filmes anteriores como *El cuchillo en el agua* (1962), en la denominada “trilogía del apartamento” (*Repulsión*, 1965; *La semilla del diablo*, 1968; *El quimérico inquilino*, 1976) o en las realizaciones en las que, desde diferentes perspectivas, analiza las heridas infligidas por la violencia de la dictadura y la tortura (*La muerte y la doncella*, 1994) o como consecuencia del exterminio nazi (*El pianista*, 2001).

Películas en las que con frecuencia, la recurrencia de la cita musical constituye la metáfora del orden social y cultural deteriorados.

El encerramiento es también una torsión de la forma fílmica que se acerca, al tiempo que se aleja, de la convención teatral. Si el cine se caracterizó por la movilización y la ubicuidad de la mirada que lo alejaba de la clausura espacial de la escena teatral y del punto de vista fijo, anclado en el patio de butacas, la imposición de un programa restrictivo a la movilidad de ese punto de vista constituye un gesto significativo que apunta más al trabajo de la enunciación que a una supuesta adecuación al referente teatral. Y aunque en *Carnage* la cámara es coreografiada para evolucionar en el interior del espacio doméstico, el enclaustramiento es el resultado de un trabajo de puesta en escena que transfiere la clausura del espacio diegético al espacio de la enunciación y al mismo espacio espectadorial. La cámara trabaja bajo un programa narrativo que restringe la identificación del espectador con cualquiera de los personajes que evolucionan en la estancia doméstica, hasta el punto de no pertenecer a nadie salvo al propio espectador encerrado e implicado a su vez en los acontecimientos objeto de escrutinio, en íntima proximidad, pero sin llegar a confundirse con ellos. El estilema no es entonces una mera cuestión de estilo, una marca personal que identifica el producto con su productor, sino una torsión del discurso, una operación formal que produce sentido.

El encerramiento con el mal que propone *Carnage* no consiste únicamente en un encerramiento espacial, sino que se proyecta también en un encerramiento temporal consistente en una temporalidad cíclica y recursiva, que produce efectos cognitivos y somáticos. La temporalidad cíclica y recurrente que postula el filme impugna la poética clásica, el requisito de progresión dramática conducente a la catarsis liberadora, para abismarse en una circularidad de la que no hay evasión posible, regresiva, carente de evolución y de salida. El filme vuelve una y otra vez al hecho violento, al tiempo que se resiste a instalarse en el consenso, en la inflación del deber-ser orientada a la catarsis moralizante.

El doble encerramiento, espacial y temporal, se cierne sobre los cuerpos que transitan el filme, tanto el de los actores en su rol de contenedores de unas pasiones que los desbordan, como en su papel de portadores de un gesto social que concierne e interpela al espectador. El espectador, encerrado y atrapado por la recursividad estructural del relato, no se limita a la observación de los acontecimientos que exhibe el filme, sino que es posicionado en ellos, complicándose en su desarrollo debido a la profusión de hipótesis y de expectativas locales que son sistemáticamente frustradas. Este espectador desorientado deambula también por los bosques narrativos (Eco, 1996:24) que el filme despliega instándole a conducirse de forma tentativa y errática, dada la falta de un pacto ficcional que establezca las referencias y valores precisos con los que orientarse.

El actor cede su cuerpo como significante de la memoria de lo que ha sido excluido, el objeto de una forclusión. No progresa como en el drama clásico hacia una catarsis puri-

ficadora del alma, ni como síntoma del inconsciente reprimido, sino que se ofrece como un dispositivo recursivo, alucinatorio, de significantes que el discurso no alcanza a tomar a su cargo para conducir las derivas de lo real. Aparentemente se trata de un cuerpo investido de todos los signos y atributos de un carácter, de un personaje, pero su inestabilidad lo vacía de una identidad definida. Así, lo primero que estos cuerpos dejan entrever es el propio ejercicio de escritura, su carácter textual y discursivo, anterior a carácter psico-somático alguno. Observado como contenedor y reducido a la función de mero actante, no expresa sino posiciones inestables, huidizas, que van desvistiéndose progresivamente de los signos reconocibles del gesto forzado por la convención dramática, para revelar un *gestus* social, el síntoma del malestar que pugna por manifestarse.

Este malestar que el arte de la mimesis y de la representación han desplazado hacia el espacio acogedor del espectáculo de la exclusión, del mal como extraño, enfermo o inhumano, vuelve ahora de forma inquietante a través de “eso que nos mira desde lo que miramos” (Didi-Huberman, 1997: 57), a través de un espectáculo que amenaza con la ruina de la representación.

3.3. *Discurso, deriva y sentido*

El teatro y el cine han ejercido, a lo largo del pasado siglo, un intenso entrecruzamiento de prácticas interdisciplinarias y de resistencias, tensionando los modelos y poéticas heredadas del clasicismo, para inscribir en su discurso la distancia y el extrañamiento de su propia mirada y con ella, la posibilidad de una práctica teórica que es a la vez una práctica artística. El resultado de este giro moderno es la aspiración a la producción de un objeto-teoría-arte que lleva inscrito su propio metadiscurso crítico. Tanto el texto dramático *Le dieu du carnage*, como el film que lo traslada a la escena, comparten cualidad reflexiva y metadiscursiva características de las prácticas escénicas contemporáneas.

Pese a erigirse sobre un mismo pretexto, en *Carnage* asistimos a la configuración de un dispositivo temporal que incorpora diferencias significativas respecto del texto dramático que le sirve de referencia.

En primer lugar, la película se inicia y concluye con sendos planos-secuencia, los únicos rodados en exteriores, que le sirven de prólogo y epílogo respectivamente, cuyo referente no se encuentra en el texto dramático, sino que responden a una lógica diferente. Tanto el prólogo como el epílogo funcionan como comentarios paratextuales insertos en el texto filmico. De esta forma, si el *logos* es el cuerpo del discurso que da razón de las cosas (DRAE), tanto el prólogo como el epílogo solo pueden responder, en la lógica del enunciado filmico, al gesto de un enunciador que busca determinar o por el contrario, poner en suspenso, la lógica sobre la que opera el cuerpo de la obra. Ambos sentidos, tanto el de la sobredeterminación, como el de la suspensión pueden derivarse entonces del gesto prologuista, reflexivo y

metadiscursivo, a través del cual el texto pone en discurso y somete a escrutinio sus propios principios constitutivos.

Por lo que respecta a la caracterización de esa forma filmica inicial cabe destacar que se trata de un plano-secuencia, un recurso filmico que renuncia a la fragmentación y al desglose de la situación profilmica, para presentarla en su continuidad temporal. Un único encuadre apenas modificado por un sutil movimiento de *travelling*, propone una aproximación contenida hacia el lugar donde se desenvuelven los acontecimientos, en el momento mismo en que la acción violenta se desencadena.

La actitud que sugiere este movimiento de aproximación contenido apunta hacia una decisión truncada, la suspensión de un movimiento que apenas iniciado es reprimido, con el fin de salvaguardar la “ambivalencia de lo real” (Bazin, 2001: 77). La cámara parece querer dejarse arrastrar por toda una tradición cinematográfica que ha puesto a punto los mecanismos necesarios para satisfacer el deseo de ver del espectador pero que, una vez apuntado ese gesto, se detiene a una distancia que deja las causas y consecuencias de la acción violenta en suspenso, a la espera de otros acontecimientos que quizá el relato filmico convenga en revelar.

Por otra parte, su correlato, el epílogo, se inicia con una sorpresiva mirada a cámara del hámster, en primer plano, que supuestamente había sido abandonado a su suerte en la calle con escasas posibilidades de supervivencia. De nuevo, mediante un plano-secuencia, la cámara inicia un movimiento combinado de *travelling* y panorámica vertical, para enmarcar el mismo grupo de jóvenes presentados en el prólogo que juegan ahora despreocupadamente, en el mismo parque urbano de la secuencia inicial y ataviados con idéntico vestuario.

Esta concordancia entre la forma visual del prólogo y del epílogo sugiere una contigüidad temporal entre ambas secuencias, sin que el espectador disponga de más criterios de lectura que el orden en que han sido presentadas por el filme. Nada permite determinar si una es anterior y por tanto causa de la otra y ésta última su consecuente. El espectador queda atrapado en una suerte de bucle temporal que reduplicando la estrategia narrativa empleada en el texto dramático, al mismo tiempo que encierra el filme, forma parte constitutiva del relato. La ausencia de marcas de temporalidad determinantes entre las secuencias inicial y final (similar horario solar, detención invernal de los procesos naturales, continuidad de encuadre y punto de vista) apuntan hacia otro tipo de gesto que aquel que ha dado forma al enunciado dramático y a su representación filmica, un gesto que bien de forma preventiva o irónica apunta ahora indefectiblemente al espectador. Un gesto de extrañamiento y de distanciamiento del espectador respecto de aquello que ha sido presentado y sobre lo cual es adversativamente interpelado bajo la forma de un realismo precario: el espectador reconoce la forma, pero sin llegar a discriminar el contenido hacia el que ella apunta, ni el pretexto a partir del cual ha sido construida.

El teatro moderno, al igual que el cine, se vuelve reflexivo, interroga la teatralidad

y el lugar del espectador en el espectáculo (Rancière, 2010). En términos discursivos, el gesto es el síntoma de un cuerpo instituido por una mirada, el resultado de una estrategia particular mediante la cual tanto el teatro, como el cine hacen ver. Este gesto que Brecht postulaba como una deconstrucción de la convención teatral (Barthes, 2002), el cine lo ha reelaborado como una construcción estratégica de la mirada, como un dispositivo que a la vez que presenta determinados hechos o acontecimientos, implica y distancia, extraña y concierne al espectador. El gesto consigue así desasirse de la expresión de una emoción o motivación psicósomática que supuestamente le precede, para presentarse reflexivamente como el objeto de indagación privilegiado por la puesta en escena. Desde esta perspectiva, *Carnage* retoma a partir de los recursos filmicos la escritura de un nuevo texto que confronta y dialoga con aquél que le sirve de referencia, desde sus propios postulados y exigencias.

Entre la temporalidad suspendida del prólogo y del epílogo que lo encierran, el universo dramático de *Carnage* despliega una serie de maniobras discursivas coherentes con ese proyecto brechtiano. Una de esas maniobras es el recurso a una temporalidad episódica, recurrente y cíclica que, a medida que desarrolla el drama, se propone como un constante retorno a lo mismo. La temporalidad episódica y no progresiva se sustenta en una continuidad espacio-temporal sin elipsis significativas y estructurada en secuencias cuyo orden cronológico podría ser intercambiable. La recurrencia de situaciones-motivo, tanto temáticas (la herida causada por la agresión, el contencioso de los laboratorios farmacológicos, la madre insistente, el animal abandonado), como narrativas (sucesivos intentos frustrados de salir de la vivienda, llamadas telefónicas reiteradas, disposiciones espaciales de los actores) figurativizan el encerramiento en un cronotopo que gira en torno a si mismo. Por otra parte, la temporalidad cíclica impide que el desarrollo dramático progrese linealmente mediante un encadenamiento lógico de causas y efectos. En *Carnage*, la progresión dramática se realiza mediante un crescendo rítmico de ciclos que llevan de una encrucijada a otra, de una discusión a otra, de un disenso a otro, a través de espirales de tensión que se expanden e intensifican en virulencia y agresividad, alcanzando nuevas condensaciones temáticas en torno a las relaciones familiares, de género, a los compromisos paterno-filiares o con los animales domésticos.

El domos es el espacio privilegiado tanto por el texto como por el film para escrutar el malestar contemporáneo. Por esta razón, los tópicos temporales tienen su correspondencia con el dispositivo doméstico, presentando una espacialidad cerrada, autocontenida y laberíntica, que al mismo tiempo que introduce una expectativa de desvelamiento del secreto que se halla en el corazón del drama, acerca de la violencia bajo las apariencias, introduce una deriva de sentido asociada al entrecruzamiento de perspectivas, discursos y pasiones encerradas en un espacio que funciona como una especie de “caja de Pandora”. La espacialidad actúa aquí como un recurso metonímico de la deriva de sentido contemporánea, produciendo

desorientación y una quiebra de la racionalidad que parecía envolver preventivamente el objeto dramático: el consenso en torno a la censura del hecho violento.

El encerramiento en el salón doméstico, metáfora del lugar de encuentro privilegiado entre lo privado y lo social produce efectos disfóricos y un grado variable de claustrofobia. En este espacio cerrado, a medida que el conflicto aflora, se dispersa el consenso y la corrección formal que acallaba las voces individuales. Los disensos reprimidos se manifiestan ahora de forma desordenada y caótica, saturando de entropía el espacio doméstico burgués, escenografía privilegiada de la cordialidad y de las buenas costumbres. La asepsia y contención del salón primorosamente ornamentado y dispuesto para recibir a las visitas se ve súbitamente descompuesto como resultado del vómito y de los arrebatos violentos contra todo aquello que representa el orden burgués. Los catálogos de arte, el ramo de flores que preside la estancia, el teléfono móvil, el bolso que contiene los efectos personales son progresivamente arrojados, dispersados y despojados de su significado inicial, para transformarse en significantes vacíos, meros objetos obsoletos carentes del sentido y de la función que ejercían en la escena doméstica recién desbaratada.

El espacio autocontenido remite a los diversos encerramientos que presenta el discurso filmico. Si la clausura temporal, los paréntesis representados por el prólogo y el epílogo, reclamaban la autonomía del texto filmico, sus límites temporales, la espacialidad cerrada redundaba en la organización de ese cronotopo clausurado en el que se hallan dispuestos diversos contenedores, encerrados unos en los otros, al modo de las muñecas rusas. El filme se repliega sobre sí mismo presentando una configuración espacio-temporal en la que la vivienda contiene diversas estancias, cada una de ellas autónoma respecto de las demás, funcionando como cambios de escena teatrales por los que discurre un drama en el que los propios cuerpos de los actores funcionan así mismo como contenedores. Comer, beber y vomitar, tanto alimentos como palabras, gestos y actitudes descontroladas forman parte de ese espacio por el que el drama deambula sin un objetivo cierto, contribuyendo a provocar la sensación no solo de una mera puesta en escena, sino de una auténtica *mise en abyme* doméstica de la violencia.

El espacio doméstico se configura como un laberinto, una de las figuras clásicas de la desorientación y de la deriva del sentido. El domicilio se presenta como un espacio cerrado, rizomático, en el que las diferentes estancias, interconectadas mediante el espacio nodal del salón, cumplen funciones ambivalentes. El escritorio donde discurre la secuencia inicial es la primera vía de acceso filmico al interior de la vivienda y donde su función doméstica de lugar de aislamiento personal se ve trastocada por una reunión de extraños que pretenden sentenciar una somera declaración de acuerdo sobre los hechos violentos, pero cuyo desbaratamiento será proyectado por toda la vivienda. La cocina se transforma en un lugar de insidias y de crítica destructiva que contradice la aparente afabilidad con que discurre el encuentro social en otra dependencia de la vivienda. El baño, lugar íntimo por excelencia, se transforma en un lugar de paso y de resentimiento al que los personajes acceden para lavar

la mancha y restañar las heridas provocadas por las primeras manifestaciones de violencia verbal. Finalmente, el rellano de la escalera, otro de los teatros de la sociabilidad vigilada por las relaciones de vecindad y el decoro, funciona como una vía de escape reiteradamente abortada. Un escenario en el que la tensión y el conflicto son subyugados por nuevas invitaciones para retornar a la conciliación y al hogar, pero que como los cantos de sirena a la vez que seducen con su llamada, amenazan con generar nuevas espirales de violencia y destrucción de la delgada capa de cordialidad.

El espacio doméstico, paráfrasis de las tensiones del mundo social, pone en escena los conflictos y violencias de ese otro espacio aludido, concomitante, apenas entrevisto, pero sistemáticamente desplazado fuera de la diégesis por la que discurre el drama.

En el nivel discursivo, el cronotopo descrito acoge una configuración actancial movi-
lizada por la tensión natura (ser)/cultura (deber-ser) a partir de la cual, y al igual que ocurriera en el texto dramático, se opera la correspondiente distribución de roles y funciones.

Si el desvelamiento preside la lógica del relato, desvelamiento de las falsas apariencias, de la simulación y de la ambivalencia, los diferentes roles actanciales se relacionarán de una u otra manera con la búsqueda de la verdad. Esta búsqueda puede ser narrativizada, según los casos, bien como la defensa a ultranza de valores que se consideran ciertos, verdaderos e inamovibles (conjunción ser/parecer, Veronique/Penélope en el film), bien como el reconocimiento de la manipulación, del imperio de las apariencias y de su definitiva confusión (deixis negativa, Alain). También puede revelarse como la simulación y la participación en un juego de ambivalencias y falsedades (Michel) o como la súbita revelación de secretas verdades que no pueden ser asimiladas, produciendo desagradables efectos somáticos (Annette/Nancy en el film). Cada uno de estos roles es portador de su propio *gestus* social y forma de relación con ese Otro extraño que va revelándose a medida que la búsqueda de la verdad se desenvuelve de forma aleatoria e infructuosa.

Veronique carece de discurso propio, se apropia de discursos sociales estereotipados y bienintencionados de los que es su portavoz, pero a costa de desplazar y negar su sentido complejo y controvertido. Esta reiteración en el tópico, en los lugares comunes sobre la violencia y su estetización a través de los catálogos artísticos (Bacon) o del relato bienintencionado del genocidio (Darfur), constituye el *gestus* en el que se reconoce el universo social y las actitudes a las que da cuerpo Veronique.

Veronique afirma en el filme “I do believe that culture can be a powerful force for peace” (Reza & Polanski, 2010: 24), si bien en el texto dramático la expresión es más escéptica y autorreflexiva: “tenemos la ingenuidad de creer en el poder purificador de la cultura” (Reza, 2011: 30), todo ello tras contemplar los catálogos de arte que reposan en la mesa del salón (Bacon, Kokoshka, Fujita). Desplegando una lámina de Bacon, Annette exclama “crueldad y esplendor” (Reza, 2011: 29), en tanto que Veronique replica “caos y equilibrio” (Reza, 2011: 30). Veronique se mueve con inflexibilidad por este universo tenso y ambivalente, aferrada

a los principios de imparcialidad, responsabilidad y conciliación, principios que trata de imponer a sus interlocutores: ¿es consciente de que ha desfigurado a su compañero? (Reza, 2011:23), interroga a Alain, quien sin embargo adopta una actitud irónica y defensiva: “Es consciente de que se ha comportado de una forma violenta, pero no es consciente de que haya desfigurado a un compañero” (Reza, 2011: 24). Alain refuta con sarcasmo la máxima pedagógica enunciada por Veronique, el deber de tomar conciencia, disociando la acción y el juicio sobre la misma de sus consecuencias.

Veronique cocina, elabora el alimento crudo y lo ofrece a sus invitados. Alain lo devora sin más, pero Anette no puede digerirlo en un contexto de violencia verbal manifiesta y lo vomita. Parte del vómito, esa excrecencia arrojada como extraña, concomitante con el extrañamiento que produce la diferencia y la discrepancia imposible de metabolizar, vuelve a la misma bandeja en que ha servido el pastel que minutos antes han compartido. Lo crudo y lo cocido, crueldad y esplendor, caos y equilibrio representan los polos que tensan el drama, entre los cuales Veronique deambula aferrada a un discurso grandilocuente al que presta su voz y sobre el que construye su gesto.

Esta actitud moralizante, rígida y recluida en los tópicos de la corrección burguesa, representada por Veronique, responde a una construcción ambivalente, entre el deseo de aceptación y la exclusión. Cualquier manifestación violenta es negada por Veronique quien, instalada en unos tópicos inamovibles, solo puede ver en ella la manifestación inexcusable de una alteridad intratable y salvaje, producto de la enfermedad, de la enajenación o de la inhumanidad. Veronique representa esa inflación ética que extraña la presencia del ser en el deber-ser y consecuentemente es incapaz de afrontar su gestión política, de admitir el disenso reprimido y la distancia que a la vez que le separa, le vincula inexorablemente al Otro. El patetismo de Veronique pone el énfasis en el victimismo “ver al pobre niño, casi sin rostro, sin dientes...” (Reza, 2011: 13) y en el deber de arrepentimiento “¿lo está, está avergonzado?” (Reza, 2011: 17) pero lo hace a costa de rechazar la consideración de la violencia como algo constitutivo del ser (crudo) y por tanto implícito en el deber-ser (cocido) que desesperadamente trata de imponer.

Frente a la postura moralizante de Veronique, Alain representa el pragmatismo y el reconocimiento de una irreductible co-presencia del ser y del deber-ser en el mismo cuerpo social. Alan se mueve a sus anchas en ese terreno eminentemente político del consenso frágil y movedizo del entramado legal, hasta el extremo de utilizar de forma cínica todos los recursos que éste le permite para afrontar la adversidad de forma ventajosa. Las leyes, los intereses de las grandes corporaciones, los medios de comunicación y la manipulación discursiva de la realidad constituyen el terreno incierto por el que Alain deambula sin valores ni posiciones éticas significativas sobre los acontecimientos. “Ya sé que no tengo modales...” (Reza, 2011: 34), afirma tras una de sus inoportunas conversaciones telefónicas. Alain es el único que aprecia el valor de la palabra y del discurso en el universo potencial del lenguaje y su capa-

cidad constructiva de la realidad social. “¿Armado?” (Reza, 2011: 10), cuestiona inquisitivamente, en la secuencia inicial, el enunciado que reconstruye y expone los acontecimientos violentos que han dado lugar al encuentro circunstancial de los progenitores. “Armado, una palabra que expresa intencionalidad sin margen para malentendidos, y que excluye la edad” (Reza, 2011: 56) matiza frente a Veronique quien, tras rectificar, reitera que ha agredido a su hijo con un palo. Ante la defensa a ultranza de una verdad profunda, representada por Veronique, Alain juega ventajosamente con las posibilidades que le proporcionan la distancia reconocida entre el ser y el deber-ser. “Nuestro hijo es un poco salvaje” (Reza, 2011: 25) afirma sin pestañear ante el estupor de sus interlocutores para, a continuación, cuestionar la exigencia del deber de razonar el acto violento cometido por su hijo. “Amiga mía, convienen tantas cosas...” (Reza, 2011: 28) espeta a Veronique. Para Alain, en la infancia convive la naturaleza salvaje que reconoce en su hijo y la incapacidad para la asunción reflexiva de la responsabilidad. Pero, pese a la apariencia librepensadora, Alain representa el rechazo y la exclusión de todo aquello a lo que se resiste a la asimilación. Para esta figura de la exclusión, el lenguaje no es un factor de integración y de cohesión, sino una herramienta al servicio del dominio y del poder de expulsión de la diferencia del cuerpo social. El particular uso que Alain hace del lenguaje, tanto en su dimensión semántica como pragmática, constituye su performance y el *gestus* con el que enuncia su relación con la alteridad.

Michel, por su parte, presenta un rol ambivalente. Primero contemporizador y afable, se revela con toda su agresividad contenida en el momento en que es interpelado desde los extremos que representan Veronique y Alain. Figura reactiva, Michel no presenta un rol actancial fijo sino que, por el contrario, evoluciona erráticamente en esa distancia constitutiva de la vida en sociedad, entre el ser, la naturaleza violenta, y el deber-ser, la cultura y la civilización. Michel deambula sin rumbo por el laberinto de valores y actitudes contradictorios, bien mimetizándose con los postulados dominantes, bien comportándose de forma reactiva frente a las interpelaciones. El enunciado característico de Michael atiende a la conjunción distributiva “ni..., ni...”. El hámster no es “ni doméstico, ni tampoco salvaje” (Reza, 2011:16) y asiente en que el agresor de su hijo “no es ni un bebé, ni un adulto” (Reza, 2011: 17). Michael responde fóbicamente a una cuestión de índole moral, “no puedo tocar a esos bichos” (Reza, 2011: 60), aduciendo que es presa de algo que puede más que él, que no puede asimilar, ni compartir y que consiguientemente le violenta. Algo que según reconoce le produce desorden y desorientación, pero sobre lo que es incapaz de aportar sentido alguno.

Michel se proyecta en un espacio intersticial, una suerte de situación transitoria a la que relega todo aquello que le domina y afecta (la naturaleza molesta, los nervios, los conflictos domésticos). Ese espacio, ni civilizado ni salvaje, externo al ámbito doméstico pero concomitante con la naturaleza domesticada del parque urbano, funciona como una reserva natural en la que aquello que está todavía por civilizar (animales, niños, delincuentes) queda en suspenso, pendiente de realización. Si la casa burguesa representa el universo espacial de

la ley instituida y el teléfono su conexión con otros espacios institucionalizados (la empresa, el bufete, la residencia materna), el parque representa el espacio en el que la distancia entre el ser y el deber-ser, aunque reconocida, todavía no ha sido instituida, allí donde la ley de la norma cede su lugar a la “ley de la fuerza”. Agobiado por el peso del pasado (la infancia, la madre, la paternidad recién relegada) y paralizado por un presente al que no acierta a dar sentido, el *gestus* de Michel es el de la simulación, el del énfasis y exacerbación de la apariencia investida de todos los signos de lo real (amabilidad), pero a costa de ocultar la disipación y pérdida de la capacidad de construcción de la realidad.

Mientras la ambivalencia y el simulacro constituyen el *gestus* de Michel, Annette representa su contrapunto psico-somático. El cuerpo de Annette trata de asimilar e integrar todo aquello que Michel somete a un estado preventivo de excepción, hasta el punto de que, incapaz de conciliar todos los puntos de vista y la tensión que movilizan sus respectivas confrontaciones, termina por expulsarse a sí misma (vómito). Hasta ese momento contenida y temporizadora, dispuesta a prestar su cuerpo a la asimilación de la diferencia, termina expulsándola, volviendo crudo lo que ha ingerido cocido. El cuerpo de Annette resulta precario, insuficiente para asimilar el conflicto y evolucionar en él. El vómito de Anette representa la reacción del cuerpo frente al discurso y su eyección sobre todo aquello que sustenta los signos de un orden civilizatorio que aparentemente ha contenido el ser, erradicando la violencia (libros, vestuario, mobiliario) pero sobre el que vuelve a caer la mancha de la condición humana. Frente a la inmovilización de Michel, Anette vomita, increpa, destruye el simulacro (ramo de flores, teléfono), dando rienda suelta a un cuerpo descontrolado. El *gestus* de Anette es la emergencia de ese sujeto contemporáneo precario, fragmentado y disperso y de su convulsa propensión a manifestarse incapaz de asimilar la proliferación de simulacros, de discursos vacíos y grandilocuentes o su manipulación cínica y perversa ante las inquietantes presencias del Otro que se afirma en cada encuentro con los demás.

4. Conclusiones

La crisis del sujeto contemporáneo, fragmentado e incapaz de gestionar identidades múltiples en constante confrontación con la alteridad que intuye problemática y constitutiva de sí mismo, toma cuerpo y se manifiesta en las más variadas formas y prácticas artísticas. Pero la deriva de sentido asociada a esa crisis adopta frecuentemente la forma de una mirada, de un gesto o estrategia discursiva que utiliza la torsión de la forma expresiva para afectar y movilizar al espectador.

El encerramiento espacial y la temporalidad cíclica y recurrente caracterizan el cronotopo en el que se desenvuelven *Le dieu du carnage* y *Carnage*, su adaptación cinematográfica, proporcionando una configuración escénica significativa en la que los personajes, erráticos y ambivalentes, no aciertan a proyectar un sentido compartido sobre las tensiones

y conflictos que les afectan. *Carnage* presenta una configuración actancial que es puesta en texto a través de un repertorio de gestos sociales, mediante los cuales se vuelven legibles las diferentes construcciones del Otro y de la distancia que media entre el ser y el deber-ser, fundamento de la comunidad y de la deliberación política.

Pero la estrategia enunciativa no trata sólo de exponer el desenvolvimiento de este drama de tintes tragicómicos, sino que busca también implicar y concernir. La mirada resultante de esta estrategia, lejos de reclamar la participación confiada y aquiescente del espectador en la representación, busca movilizarlo para transformar la experiencia filmica en una experiencia de la desorientación y de la deriva del sentido a atribuir a la violencia implícita en la construcción y relación con la alteridad.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. 1964. *Éléments de sémiologie*. Paris, Editions du Seuil (Trad. cast.: 1971. *Elementos de semiología*. Madrid, Alberto Corazón Editor).
- BARTHES, Roland. 2002. *Écrits sur le théâtre*. Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière. Paris, Seuil (Trad. cast.: 2004. *Escritos sobre el teatro*. Madrid, Alba).
- BAUDRILLARD, Jean. 1977. *Le precession des simulacres*. Paris, Editions Galilée (Trad. cast.: 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós).
- BAUMAN, Zygmunt. 2004. *La modernidad líquida*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BAZIN, André. 1976. *Qu'est-ce que le Cinéma*. Paris, Editions du Cerf (Trad. cast.: 2001. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp).
- BREA, José L. 2005. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Minuit (Trad. cast.: 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial).
- ECO, Umberto. 1996. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.
- ECO, Umberto. 2000. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.
- ECO, Umberto. 2012. *Construir al enemigo*. Barcelona, Lumen.
- FABRI, Paolo. 2004. *El giro semiótico*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- GREIMAS, Algirdas-Julien & Joseph COURTÈS. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette (Trad. cast.: 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos).
- LANDOWSKI, Eric. 1997. *Présences de l'Autre*. Paris, Presses Universitaires de France (Trad. cast.: 2007. *Presencias del Otro. Ensayos de sociosemiótica*. Bilbao, Universidad del País Vasco).
- LANDOWSKI, Eric. 1999. "La mirada implicada" in *Revista Anthropos*, n° 186, 37-56.
- LYOTARD, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris, Minuit (Trad. cast.: 1987. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra).
- PAVIS, Patrice. 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod (Trad. cast.: 2008. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Ediciones Paidós).
- RANCIÈRE, Jacques. 1990. *Aux bords du politique*. Paris, Osiris (Trad. cast.: 2007. *En los bordes de lo político*. Argentina, Editorial La Cebra).
- RANCIÈRE, Jacques. 2005. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Palinodia.
- RANCIÈRE, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris, La fabrique éditions (Trad. cast.: 2010. *El espectador emancipado*. Pontevedra, Ediciones Ellago).
- REZA, Yasmina. 2007. «El lado oscuro de Nicolas Sarkozy», entrevista publicada por Octavi

- Martí en el diario *El País*, el 25 de agosto de 2007 [consultado el 15/01/2013] <http://elpais.com/diario/2007/08/25/internacional/1187992806_850215.html>.
- REZA, Yasmina. 2007. *Le dieu du carnage*. Paris, Éditions Albin Michel (Trad. cast.: 2011. *Un dios salvaje*. Barcelona, Alba).
- REZA, Yasmina & Roman POLANSKI. 2010. *Screenplay of Carnage* [consultado el 03/05/2011] <http://www.sonyclassics.com/awards-information/screenplays/carnage_screenplay.pdf>; <http://www.imdb.com/title/tt1692486/?ref=fn_al_tt_1>.
- ROSSET, Clément. 1978. *Le réel. Traité de l'idiote*. Paris, Minuit (Trad. cast.: 2004. *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia, Pretextos).
- SAFRANSKI, Rüdiger. 2010. *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona, Tusquets.
- WAJCMAN, Gérard. 1998. *L'Objet du siècle*. Paris, Éditions Verdier (Trad. cast.: 2001. *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu Editores).