

# *Exotica* de Atom Egoyan

## Descentramiento, repetición y compasión

VÍCTOR LOPE SALVADOR

### Escribir el nombre

El texto *Exotica* nos invita a volver hacia él gracias a una estrategia de ocultación y desvelamiento del horror, como si de un mórbido “striptease” se tratara. Por eso, tampoco es casual que el espacio físico que da nombre a la película sea un local donde jóvenes mujeres desnudan sus cuerpos y donde la mirada masculina desnuda, ahí, su condición perversa. Si el ritual del “striptease” funciona como modelo estratégico a la hora de dosificar los datos del argumento, pareciera fácil caer en la tentación de asumir esa concomitancia como un ejercicio puramente formalista del propio filme. Pero no se llama “striptease”, se llama *Exotica*.

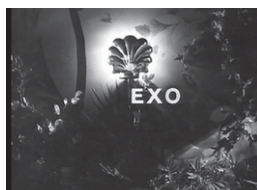
Promueve así el título, que, por cierto, no existe en inglés –existe “exotic” y “exotical” como exótico o extranjero– y que convoca en ese idioma a “erotica” como material erótico, un algo más y un algo diferente al elemental ejercicio de desnudarse deliberadamente ante la mirada de otro. La raíz latina de ambos conceptos hace que tanto en inglés como en español funcione tal convocatoria inconsciente. Ocurre que lo que exhibe la palabra es esencialmente esa X, tan vinculada a aquello que el título parece evitar en primera instancia, sin renunciar a su convocatoria: el sexo. Una equis cargada de cruces entre lo que a ella se asocia y lo que prohíbe, una letra tan cargada de tachadura como de promesa de un encuentro con lo real, en tanto tratemos de acercarnos a aquello que queda tachado, no borrado, y, por tanto, señalado. Allí donde dos gestos sencillos trazan dos barras contradictorias, dos diagonales dentro del marco de una escritura, gestos ya perdidos por la simplificación que proporcionan los teclados.

Puede parecer superfluo que una tan simple letra merezca alguna atención, pero es el propio texto *Exotica* el que nos incita a prestársela. Es

su propio arranque. Los créditos iniciales se presentan impresos, deslizando ante un trozo, pequeño pero denso, de la decoración del local. Luces bajas, escaso contraste, para ver unas plantas y un aplique de luz. En el fondo, un trozo de pared con vegetación y, en primer término, un aire densificado por el humo lento del tabaco en un local cerrado. La cámara hace un movimiento de izquierda a derecha, recorre más que describe ese fondo, no parece que haya ningún sitio al que llegar con esa mirada que es, desde el principio, la de la melancolía. Van apareciendo, sobreimpresos, los nombres y funciones de quienes han tenido importantes responsabilidades en la película. Finalmente se escribe el título.



F1



F2



F3

Si esos nombres y esas funciones han estado hacia la izquierda del encuadre (F1), como retrasando el movimiento ineluctable de la propia escritura que en nuestra civilización adquiere el conocido sentido, cuando ha de aparecer el título, se escribe con la delectación de un delectamiento en el que las letras aparecen una a una y empujando hacia la derecha. Como si ese título no debiera compartir el mismo espacio que ha sido ocupado por los nombres y los oficios sino que prefiriera ocupar la mitad derecha, justo en el sitio donde acaba el nombre del director, tal vez sugiriendo el efecto de una productividad, una consecuencia de esa relación de individuos, pero en forma de enigma. Tras el nombre de Egoyan y a la derecha de éste se despliegan, pues, signos, letras, que apuntan un significado por acumulación ordenada y cadenciosa en un movimiento inverso al de la sustracción del desnudamiento (F2). Podría quedarse tal despliegue en “exotic” o llegar a “exotical” pero, como vemos, no hace ni lo uno ni lo otro –en español lo leemos como un adjetivo femenino, pero en inglés supone la irrupción de una palabra extraña, exótica, de origen grecolatino (F3). Es la propia direccionalidad de la escritura del título, hacia la derecha, la que parece justificar el, en principio, arbitrario “travelling”. Es el surgimiento pautado de cada una de las letras lo que empuja el movimiento de cámara hasta su detención, cuando la palabra ya ha quedado escrita en ese lugar, en el lado opuesto a donde se escribían, en letras de menor tamaño, los nombres.

Así, la película comienza con un movimiento sobre un fondo en principio trivial para acabar llamando la atención no sobre algo de tipo objetivo, que sí está en ese sombrío paisaje interior –no llega a configurarse como bodegón–, sino sobre algo que es fuertemente enunciativo, unas letras, ilocalizables en el espacio que se filma –no estaban allí, sino que aparecen por trucaje–, pero que organizan la mecánica de la secuencia de créditos. Tiene el carácter de una firma, una rúbrica, una huella autoral que destaca sobre ese fondo anodino, aunque algo, en ese mismo fondo, late como caótico por medio de esa vegetación de resonancias sel-

váticas, esas sombras y esas luces. Así pues esos nombres se han ido deslizando delante de ese fondo hasta que el título queda escrito y el deslizamiento cesa. Anotemos, de momento, el gesto.

Aunque, en principio, esa rúbrica no parece la de su propio nombre, sí lo es por lo que tiene de gesto de autor. Se produce, además, una curiosa rima a propósito de las letras y las palabras. Hacia el principio aparece el nombre de la empresa del autor, "Ego Film Arts", que también da nombre a su página web –*www.egofilmarts.com*. Nótese que ego, yo en latín, es justo el comienzo de su apellido Egoyan que es armenio. Antes de que aparezca el título, escribe "A film by Atom Egoyan", lo que no es muy habitual –suele hacerse al revés: antes el título y finalmente el autor. Y ese ego, de alguna manera, sigue presente en el comienzo de la escritura de E X O T I C A. Esa equis sustituye a la G. Hay, pues, una suerte de aliteración en los créditos por medio de la serie Ego- Egoyan - EXOTICA y esa aliteración supone la insistencia por escribir su nombre paterno, su apellido armenio buscando engarces en la cultura occidental. Pero a la vez por escribir literalmente su yo como extranjería.<sup>1</sup>

Vemos así cómo un juego aparentemente formalista en los créditos de la película obedece en el fondo a un intento por escribir su propia experiencia de lo real como sujeto, un sujeto problematizado en relación con sus propios orígenes y que, según confiesa, mantuvo un infantil rechazo a la lengua de su madre, el armenio, aunque más tarde, ya en un ambiente universitario, lo recuperó porque le resultaba útil en la construcción de su propia imagen ante los demás. Una imagen de la que forma parte lo otro para el otro, lo exótico.

### El objeto desplazado

Si, por un lado, la forma de escribir *Exotica* nos habla de un movimiento coreográfico de unas letras que acaban teniendo significado, por otro lado establece una rima con el yo del autor. Y, además, está mencionando un espacio, un local, un negocio del que nos ha enseñado en los créditos un pequeño trozo. Pero ese local, con ser muy importante, pues es el marco físico donde se acaban cruzando las tensiones y conflictos esenciales, no protagoniza la historia. La protagoniza, o quizá, en este caso, convenga matizar que la sufre, uno de sus clientes, sin duda el más asiduo cliente.

Veamos algo de lo que pasa en un lugar así bautizado. Aquí el "strip-tease" es la ceremonia que consagra la prohibición del contacto, es decir

<sup>1</sup> Hay que tener en cuenta que Atom, que es como lo bautizaron sus padres en El Cairo en 1960, es átomo. Sus padres adoptaron esa decisión porque Egipto consiguió ese año disponer de energía nuclear. Semejante nombre resulta verdaderamente complicado de sopor-tar. Tan extravagante "originalidad" de los padres –habían sido pintores en Armenia, pero abandonaron su vocación artística por el comercio de muebles en Egipto, actividad que continuaron cuando emigraron a Canadá– pudiera deberse a un intento de aclimatación de inmigrantes cristianos en un entorno musulmán.

la espectacularización para el mero consumo escópico, pero la mirada ya no es anónima como en las cabinas de un “peep show”. Aquí la mirada es percibida, intercambiada, aparte de que se puede hablar con las que se desnudan. Aquí se mira, se habla, pero no se toca –al menos no se toca el objeto de deseo– y se paga por ello. Cinco dólares por jugar a una especie de ficción civilizatoria. Palabras, miradas y dinero para un universo de aparentes buenos modales, de circunspectas corbatas que ciñen la excitación, el latido. “Exotica” se exhibe como un espacio de dominio femenino bajo la condición de que lo femenino no se toque, no se horade, no se penetre. La dueña de ese local, donde la mujer es intocable, está embarazada porque ha pagado el semen que la fecunda. El dinero vuelve a distanciar el cuerpo, pero no su eficacia funcional.

Tenemos, pues, un sitio llamado “Exotica” donde el contacto con los objetos de deseo está prohibido. Será esa la condición de su exotismo. Representa ese espacio el contrapunto radical, la alteridad total respecto de una escena nunca mostrada en la que, en algún momento, una niña había sido tocada hasta su aniquilación. Esa víctima era la hija del insistente cliente, Francis. Ese cliente no asiste atraído por cualquiera de las chicas sino sólo por una, Christina, que se disfraza de colegiala, con un uniforme igual al de la hija violada y asesinada. Christina además ya había despertado el interés de Francis cuando ésta era canguro de su hija.

Frente a un acontecimiento brutalmente real y que la película esconde en el seno de una especie de agujero negro, el local de striptease se presenta como una instancia, aunque perversa, civilizada respecto al traumático exceso de lo real. El texto despliega ese universo del negocio de la mirada, negocio fuertemente codificado como contrapunto, pero, a la vez, trasunto de lo que late, que es el deseo perverso del protagonista hacia su hija y hacia Christina. Aquí, pues, dos desplazamientos. 1) Lo no representado, el exceso letal de contacto, se exhibe como espectáculo erótico y exótico, sólo para los ojos, y 2) la hija asesinada –de la que sólo vemos una foto, un vídeo doméstico y un bulto vestido de colegiala sobre la hierba– se exhibe como una “Lolita”.

Volvamos un instante a la secuencia de créditos. “Travelling” hacia la derecha sobre un trozo de la decoración del local. Aparece el título cuando se centra un aplique en forma de concha vegetal que lanza luz contra la pared. Por la parte inferior derecha hay una zona que recibe una luz más blanquiazul en suave movimiento como si fuera reflejada en agua. El “travelling” se detiene, el título ha quedado deletreado y escrito. Recorrido sobre un anodino claroscuro. Mirada melancólica que se detie-

ne allí donde unas letras convocan una cierta promesa o, al menos, algo enigmático. A los pocos minutos de haber comenzado la película, aparece Christina disfrazada de "lolita" sobre un escenario (F4). Ocupa la derecha del encuadre en un ostentoso descentramiento similar al de la palabra Exotica de los créditos. El aplique que estrellaba su luz contra la pared en la secuencia de créditos aparece ahora multiplicado y con una función diferente. Ahora son varias decenas de candilejas las que sobre el escenario iluminan el exhibicionismo de la "colegiala", su solitaria coreografía. También aquella luz blanquiazul que se movía bajo el título es empleada ahora sobre Christina para espectacularizar su presencia. Rima visual, sí, pero, sobre todo, repetición con variaciones.



F4

### Repetición y compasión

Objetos que se repiten, acciones que se repiten, músicas que se repiten. Y en la repetición algo acabará irrumpiendo como diferente. Algo de lo real, algo de ese fondo sobre el que se escurren los créditos, donde latía el eco de una naturaleza trasplantada a un entorno de espectacularización del cuerpo femenino, irrumpirá, porque, se sabe, siempre irrumpe, en el programa del deseo. Aquí, además, el deseo es perverso, el programa no es más que simulacro desplazado respecto de alguna ritualización de contenido simbólico, es ritual obsesivo. Así, por ejemplo, la obsesiva conversación de Francis con Christina:

“FRANCIS: Qué pasaría si un día alguien te hiciera daño.  
CHRISTINA: ¿Cómo podrían hacerme daño?  
FRANCIS: Si yo no estoy aquí para protegerte.  
CHRISTINA: Tú siempre estarás aquí para protegerme.  
Pausa prolongada.  
FRANCIS: Un ángel...  
CHRISTINA: Shssss.  
FRANCIS: ¿Por qué haría alguien una cosa así... (Sollozante)  
cómo se le podría ocurrir hacer algo semejante?  
CHRISTINA: No debes preocuparte.  
Ella se aproxima con una suerfe de gemido gozoso que despier-  
ta los celos de Eric.”

Pero ¿quién protege a quién? Leamos el diálogo, la ceremonia esencial de cada noche, con algo más de detalle. Él abre la conversación convocando directamente el horror y su propio miedo a perder a Christina, miedo no exento de lógica paranoide puesto que si él se entrega a la repetición por qué no iba a repetirse algún acto aniquilador contra aquella que él también desea y que representa la conexión metonímica con su hija tan desaparecida como deseada.

Ella pregunta inocente c3mo podrían hacerle da1o. l no responde a ese "c3mo" sino con una condicional en la que se declara a sí mismo como necesario para su protecci3n. Ese "si yo no estoy aquí" implica antes un "si yo no soy algo para ti". De esa manera él está demandando de ella la exigua confirmaci3n de un cierto sentido de la existencia para él. Ella confirma el sentido de su demanda con ese "tu siempre estarás aquí para protegerme" que es algo así como "t eres algo para mí". El oye el latir de la compasi3n, que es lo que, en el fondo de esta rutina, está en juego.

Se produce un silencio entre ambos, aparece un plano de Eric desconcertado y Francis menciona al ngel. Por un lado se refiere a esa costumbre de decir que ha pasado un ngel cuando en una conversaci3n se produce un silencio notorio entre la complacencia y la incomodidad, pero en este caso, nada más pronunciar la palabra, ésta se carga de una densidad derivada de la propia situaci3n, pues ambos sienten ser ngeles de la guarda el uno para el otro. Así, ella pide silencio de forma casi maternal y él se derrumba en el recuerdo del trauma. Irrumpe el exceso de lo real. Ella le ofrece consuelo al tratar de desviar su preocupaci3n de la única manera que sabe que él desea: produci3ndole excitaci3n, mostr3ndole un goce en el que compartir su dolor, compadeci3ndolo, al fin (F5).



F5

### Repetici3n y sinsentido

Repeticiones y diferencias constituyen uno de los estilemas que se reconocen fácilmente en la obra de Egoyan y aquí de forma deliberadamente llamativa. Recordemos la serie: Thomas va al ballet buscando compa1a masculina; y tambi3n: Francis acude todas las noches a ver y a hablar con Christina en "Exotica" con la consiguiente visita al excusado. O bien esta otra: la sobrina toca la flauta con el fantasma de su prima materializado en un piano que suena s3lo. Esta última serie es más elíptica pero queda igualmente representada.

Repetir y variar el programa habla de eso, de programaci3n, que no es otra cosa que un intento de desplazar la experiencia del sinsentido en lo real, de proporcionar algún encauzamiento a lo que puede desbordarse. El programa que hace sonar el piano no difiere tanto, en su mecanicidad, del programa que cumple cada noche el protagonista, Francis, ni del que cumple Thomas, el primero en "Exotica", el segundo en el ballet. N3tese que, en esta serie, la música que genera una pianista fantasma y su prima con la flauta se extiende desde la casa vacía de Francis hacia los otros programas en distintos momentos de las repeticiones y variaciones.

De hecho constituye uno de los “leit motiv” de la banda sonora junto con la canción de Leonard Cohen, *Todo el mundo lo sabe*. Ambas músicas tienen sus momentos extradiegéticos y sus presencias diegéticas.

Regresemos una vez más a la secuencia de créditos. El movimiento de cámara se detiene, el título ha quedado escrito así como la convocatoria de un enigma. Venimos de un desplazamiento de los nombres, las palabras, respecto del Fondo. Sólo la completitud imaginaria del título parece detener la deriva. Es en ese instante donde suenan, desde un lugar tan ilocalizable como las palabras escritas, las palabras habladas. Allí donde se ha detenido el desplazamiento y comienza una promesa de descubrimiento irrumpe una palabra que suena a extradiegética, tal vez un narrador vaya a acompañarnos en el recorrido prometido por el título/enigma. Pero no, pronto sabemos que es un policía de aduanas. El policía negro, exótico –como negra era la mujer de Francis– policía que acabará acostándose con Thomas para confiscarle los huevos protegidos. Así, desde el principio mismo de la película, se van colocando los elementos necesarios, aunque en principio dispersos, que acaban entretejiéndose no sólo como trama y conflicto sino como rimas y paralelismos componiendo un fondo de coherencia escritural.

Una especie de red, pero no sólo en el sentido de entramado, sino, especialmente, como recurso capaz de amortiguar las caídas de una escritura que se enfrenta a los desplazamientos del significante que hemos mencionado más arriba. Esa red de formalizaciones queda construida de forma bastante tupida para que soporte los desgarros de una experiencia de escritura en el mismo filo del horror. Amortiguar caídas y contener la experiencia de lo real parece la función de estas fórmulas narrativas en las que aparentemente no se juega ningún acto decisivo, sino otra cosa que podemos denominar, sencillamente, como rutina.

### Descentramiento y perplejidad

¿Qué será? ¿Qué da a una colegiala su especial inocencia? ¿Será el aroma? El dulce aroma de su perfume, de su pelo? El aroma de las flores frescas y lo que no está jodido por los traspasos y la mala alimentación. ¿Serán sus gestos, su forma de moverse, la forma en que su cuerpo conserva cierta apariencia de respeto por sí mismo y de dignidad? ... Cuando nos agarran sus hermosas piernas estrechándonos con fuerza, mirándonos y nosotros mirándolas... ¿O será lo que sale de sus preciosas boquitas? Todas esas preguntas, ese asombro por las cosas. Es que tienen toda la vida por delante y nosotros ya hemos perdido la mitad de la nuestra. ¡Maldita sea! ¿Qué será?

Este es el soliloquio que recita Eric al final de una de sus sesiones. El comienzo de la serie de preguntas va encabalgado sobre un plano en movimiento que nos muestra el suelo verde en el campo donde se realiza la búsqueda del cadáver, paseamos sobre hierba alta y algunas florecillas. Ese plano parece estar introducido por lo que Francis pudiera estar maquinando en el lúgubre despacho de la tienda de animales, pero a la vez forma parte de la subjetividad de Eric en una clara evocación de lo primaveral, de la juventud y de la fragancia, sin olvidar que, por unos instantes, la voz de Eric parece extradiegética y, por tanto, el plano es asignable a una marca autoral, a un gesto enunciativo de Egoyan.



F6

Tras una situación que juega a ser enigmática y donde la voz introduce unas interrogaciones, el cineasta recupera en el siguiente plano el mismo descentramiento hacia la derecha del personaje, Eric, que habla solo, aunque lo haga ante un micro (F6). Hay un “travelling” hacia la derecha pero el personaje se queda constantemente descentrado salvo al final del movimiento en que queda centrado en un primer plano sin que veamos ningún detalle de su rostro, pues está en absoluta oscuridad. Como sucediera en los créditos y en otros momentos de la cinta, Egoyan carga en la derecha el peso del encuadre, hace que la mirada y aún el movimiento de la cámara se vea arrastrado hacia allí, hacia un lugar marcado como enigmático, extraño, probablemente fascinante, capaz de suscitar nuestra pulsión escópica, nuestras expectativas ante algo que probablemente no sea más que una proximidad excesiva al horror. Pero, a la vez, ahora ese descentramiento pone en escena una soledad atormentada sobre un fondo de oscuridades y artificio decorativo, sinuoso pero vulgar. Fondo oscuro y envolvente hasta borrar del rostro que habla –por más que a él nos acerquemos– todo rasgo. Ni su mirada emerge de ese soliloquio ensimismado.

Y de qué habla. Pues del contacto sexual con la inocencia, habla de una cierta profanación, no del amor. A la vez, habla de la desesperación que ese contacto real genera, ese sinsentido. Habla de *miradas*, de *preciosas boquitas*, de *hermosas piernas*, de *preguntas* y *asombro*. Menciona la diferencia y el dolor que tal evidencia le produce, que ella tiene un futuro y que él ya no cree en el suyo. Habla de su propio saber de lo real y del asco que le produce ese saber. Y a la vez proclama la potencia de su deseo hacia esos fragmentos del cuerpo de ella, hacia sus gestos de inocencia, algo que, a estas alturas de la película, sabemos que él ha traicionado mediante el contrato genésico con la dueña de “Exotica”. Sabemos también que lo que ahora dice en esa soledad le obsesiona y atormenta pues ya lo había dicho, con intención provocadora, al presentar a Christina al comienzo de la cinta. Pero ahora esto supone toda una con-



fesión que sólo puede hacer ante un micro, un sistema de amplificación de audio en el vacío. Lo que se amplifica es su soledad, pero sobre todo su perplejidad ante la experiencia del encuentro sexual. Eric seguirá confesando, pronto, otras cosas, pero ya no a un micro vacío. A Christina le confesará lo lejos que ha llegado al provocar la expulsión de Francis. Gesto confesional cruel, pues acaba provocando en ella, su objeto de deseo perdido, una reacción violenta ante el horror que exhibe aquél a quien ella se había entregado inocente. Demostración de que la sinceridad puede ser un artilugio, un artificio, según el cual lo real ha de herir también al otro al que se le transmite. Sinceridad que acaba con la inocencia, al cabo. Destrucción de lo que se supone que deseaba. Y ese es su tormento: que el deseo de Eric no podía sustraerse a esa destrucción, que su deseo hacia Christina era perverso. Tras el encuentro con el objeto imaginario, fragmentado, fetichizado, no es capaz de restituirlo como sujeto. Más allá de un cierto enamoramiento, Eric no da el paso al amor, según la brillante distinción defendida por Jesús González Requena.

### La madre descentrada

Los fragmentos de vídeo vuelven a cargar el peso en la derecha (F7). Allí, la mano izquierda de la madre de la asesinada y esposa del protagonista es la que se opone al acercamiento. Sucede en ese lugar, marcado insistentemente por la escritura: la prohibición, la equis, lo que convoca y prohíbe ese contacto con lo real, lo que el deseo perverso anhela. Esa mano que actualiza la X del título. Por cierto, que la mano extendida, al abrir los dedos, evoca parcialmente esa letra en lo figurativo y por completo en lo gestual. Lo que no es presentado en la película está clamorosamente apuntado, señalado. No debe verse pero debe sentirse.



F7

Lo que está en el centro del encuadre es la hija, sonriente, inocente, deseable para la mirada del padre. Lo que se interpone, a la derecha del encuadre, es la mano de la madre que debe saber bastante del deseo del padre –nótese que esa mirada doméstica nunca introduce el deseo hacia su mujer. La cámara de vídeo doméstico es elocuente: centra la sonrisa de la hija, antes que la figura de la madre, desplazada también en la derecha, como exótica, como extranjera, como algo que se interpone. El fondo es el piano, la música, las teclas repetidas de un deseo que se serializa y que, infinitamente, asume su incumplimiento. Es ese incumplimiento el que se actualiza en los encuentros con Christina como objeto lascivo y prohibido simultáneamente. Angustia como correlato del deseo, mal reprimido, sobre todo, tras el impacto del asesinato de lo que él deseaba. Intento de elaboración verbal sobre la desaparición de un

objeto de deseo del que ha sido culpabilizado –tanto del asesinato como del deseo. Elaboración, por tanto, de un discurso sobre la protección como único recurso angustioso para poder bordear ese exceso pulsional. Culpabilidad por desear lo que ha sido destruido de “esa manera”. Inocencia delirada por ser víctima de su pulsión. Encuentro cotidiano con el objeto de deseo desplazado. Tocar a Christina con ingenuidad y, a la vez, con aridez, tras vencer la prohibición de su mujer muerta. Expulsión por cumplir un deseo provocado por alguien, Eric, que sabe demasiado de ese deseo. Tocar la falda de Christina, tocar aquello que no se quiere mirar porque se imagina alguna otra cosa. Ser un muñeco patético en manos de la tentación, en manos de un diablo, en manos del irresistible deseo de no ser más que instrumento de un mandato, una palabra convertida en transgresión, a instancia de un otro desconocido y sabio: aquél que parece saber de un goce al que el protagonista no ha accedido pero que le pertenece. Algo que compartir con el que parece saber de ese goce: tocar lo prohibido porque a ella le gustará. Y Francis sucumbe, es frágil, se sabe dominado por su deseo, pues hay una palabra de alguien a quien no conoce pero que parece saber demasiado sobre su deseo. Un otro desconocido afianza su perversión. Desde más allá de la puerta del wáter llega la tentación, desde un lugar distinto al de la masturbación. En el delirio, esas palabras tentadoras llegan a provocar la ruptura de la prohibición: allí donde nada sujeta a la palabra, allí donde la palabra no tiene rostro ni responsabilidad, pero, aún así, es una palabra de un otro que parece saber. Francis sabe más, o cree saber más y por eso desea comprobar la experiencia que se le propone: tocar, en toda su literalidad. Tocar su vientre, su falda, aplastar su inocencia contra la pared, pero no mirar lo que la mano hace. Una mano derecha –él es zurdo– abierta, tan paradójicamente prohibidora como la de su mujer. Ninguna caricia, sólo tocar, poner la mano allí donde todo recorrido posible anuncia su fracaso. Nada del orden de la sensualidad apunta esa mano indolente. Un absurdo, un increíble, una torpeza. Congelación hiriente en ella, incredulidad. Objeto desplazado, fantasma. Él no sabe tocar el piano, sólo fantasea. Sólo toca algo de sí mismo que se inflama. Y lo agita. Solo.



F8

### La equis en el clímax

Desde un fondo oscuro a la izquierda del local “Exotica” surge la figura casi invisible de Eric, el DJ que ha sido expulsado. Egoyan vuelve a reproducir el ostentoso descentramiento, cargando el peso en la parte derecha del encuadre, como en los créditos (F 8). Aquí ese lugar que primero ocupó el título, más tarde Christina, ahora, en el comienzo de la

secuencia del clímax, es ocupado por Francis, que ha ido a matar a Eric, quien debiera aparecer más a la derecha, ya fuera del encuadre. Pero no aparece por allí, aparece desde el fondo, ese fondo más denso y oscuro que el de los créditos, más áspero, sin nada que lo decore. Así la programación, el asesinato premeditado, se ve alterado, sorprendido como fracaso de la estratagema. El programa no podía contar con lo real sino con la fantasía de que Eric viera que Thomas tocaba a Christina, la fantasía de que algo que él conocía se repitiera –la repetición de nuevo– : la expulsión. Fantasía pueril al no calibrar que la expulsión no es misión de Eric sino de los gorilas que, además, él ya conoce.

El sorprendido por lo real vuelve a ser Francis y, aunque bien podría disparar a Eric, que se le acerca, no puede hacerlo. Y ¿por qué no lo hace? ¿Qué le impide rematar su programa? El mismo desvelamiento de que su programa homicida está en el orden de la fantasía, la conciencia de que el otro sabe de su propio deseo perverso, ya que, además, Eric reconoce, por medio de ese acercamiento –no aparece por la puerta bajo los neones, sino que viene desde la más densa nebrura a la intemperie–, su propia condición entre perversa y siniestra. Comparten, pues, en ese instante, algo de una viscosidad excesiva.

Desde ese fondo, del que sólo un ruido alerta al ingenuo homicida, se acerca Eric y le dice que no se asuste, que él lo sabe todo y que él fue quien encontró a su hija asesinada. Algo de lo real es nombrado. Desde ese fondo amenazante surge una figura que, de repente, ya no es la de quien lo expulsó, sino la figura de un sujeto que desea hablar de lo que sabe, desea afrontar el horror con alguna palabra, una palabra que tenga la densidad de la verdad. Algo escondido en el seno del agujero negro, algo insoportablemente real, donde se mezcla el horror y el deseo perverso del protagonista, es compartido. Alguien que sabe de ello, Eric, habla. Hay una suerte de paralelismo entre ambos personajes. Veamos: Francis ha perdido a su hija y ha perdido a Christina. Eric ha perdido a Christina y ha perdido el fruto de su semen, puesto que, además de haberlo vendido, Zoe, la madre, lo ha expulsado de “Exotica”. Por añadido, ambos comparten su deseo por “la colegiala”.

Eric quiere contar algo a Francis: que lo sabe todo y que él fue quien descubrió el cadáver, fue el primero en ver el horror de ese acto escondido por la propia escritura fílmica, el primero en ver sus efectos en un campo verde de gramíneas. Aquél que vio la huella real de un asesinato, el cadáver de una colegiala, podría ser la víctima de ese otro, Francis, padre de esa niña. Tan absurdo como posible en lo real. Un resto de cordura pero, sobre todo, de necesidad compasiva promueve el abrazo de



F9



F10

Francis hacia Eric, al igual que un gesto de compasión hizo que Eric impidiera a Christina, abrazándola (F9), que viera el cuerpo inerte, seguramente pestilente, de la niña de la que había sido canguro. Padecer con el otro, compadecer, ese es el atisbo de sentido ante el despliegue mal soportado de lo real. El contacto, que aquí, en ese instante, no es perverso, es elocuencia callada ante el sinsentido en lo real.

Esa colegiala, el cadáver, que es visto en primer lugar por Eric, sólo podía aparecer tras un ostentoso movimiento circular de la cámara en torno a Eric que abraza a Christina para que ella no lo vea –en un lugar del encuadre. La cámara gira hacia su izquierda hasta que aparece a la derecha, desenfocada, la hija muerta (F 10). En el lugar marcado desde el principio por el propio título. El inconsciente trabaja.