

The Adjuster, el desplazamiento del padre

TECLA GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

The Adjuster or pushing out the father

Abstract

In this paper, we approach the oeuvre by the filmmaker Atom Egoyan, fundamentally by looking at the film *The Adjuster* (1991). In this film, his "basic phantasy" - this phrase being just a manner of speaking - that is, the nucleus representing the matrix of his perverse and incestuous universe as seen throughout his filmography- crystallizes.

Therefore, we focus on the deep-seated symbolic fault governing the enunciative logics of Egoyan's text, which constantly causes all of the characters in his films to get mislaid and out of order. These mix-ups can be seen emblematically if one looks at both Noah, the adjuster, who, despite living with Hera and the child Simon, seems to lack any type of notion of his fellows, and Hera and Seta, who, by denying any type of external reference, outline the impregnable incestuous circle the film stages.

Key words: Textual analysis, Psychoanalysis, Symbolic Fault, Incest

Resumen

En lo que sigue nos acercaremos a la obra del cineasta Atom Egoyan fundamentalmente a través de *The adjuster* (*El liquidador*, 1991) film en el que cristaliza con notable literalidad lo que llamaremos su "fantasía fundamental", es decir, el núcleo que constituye la matriz del universo perverso e incestuoso que se despliega a lo largo de toda su filmografía. Centraremos, para ello, nuestra atención en la radical falla simbólica que rige la lógica enunciativa del texto-Egoyan haciendo que todos sus personajes queden constantemente trasapelados o fuera de lugar y que queda emblemáticamente inscrita tanto en el personaje de Noah, el liquidador, quien a pesar de vivir junto a Hera y el niño Simon comparece desplazado de toda dimensión tercera, como en la absoluta reciprocidad entre las hermanas Hera y Seta, quienes, negando toda referencia externa, dibujan el inexpugnable círculo incestuoso que el film pone en escena.

Palabras clave: Análisis textual, Psicoanálisis, Falla simbólica, Incesto

Atravesaremos *The adjuster* (*El liquidador*, 1991) reconociendo la fuerte experiencia emocional que ahí se desencadena; una experiencia de la que formamos parte, en la que nos perdemos, por la que nos dejamos llevar, conmover, perturbar.

Una experiencia, en definitiva, en la que nos reconocemos.

En el comienzo: el desplazamiento del Nombre del Padre

Se abre el film con la pantalla en negro y una enigmática música pausada por dos golpes de percusión.

Allí podemos leer:

*Alliance Communications Corporation and
Family Viewing Production Limited present
An Ego Film Arts Production.*



Una suerte de rúbrica ha quedado inscrita en las letras que inauguran el film, ya que el nombre de la empresa de Atom Egoyan, *Ego Film Arts*, contiene justo el comienzo de su apellido, y no se trata de un comienzo cualquiera sino de uno sumamente significativo: Ego(yan), es decir, *yo* en latín. Una primera firma, pues, densa y de sentido ambiguo, abre no sólo éste, sino también el resto de sus trabajos. Una firma que integra todo un gesto: por la vía de reconocer el Nombre del Padre a través de su apellido armenio –paterno– éste ha sido en realidad tachado o desplazado a través de una curiosa operación según la cual donde estaba el padre ahora está *Ego*. Un apellido, pues, que transmitido de padre a hijo ha quedado, tras la apropiación del mismo, desplazado o transformado en el pronombre personal *yo*. ¿A quién se refiere, entonces, ese *yo*? ¿Al *yo* del director? ¿Al apellido paterno? ¿O quizá únicamente a la empresa audiovisual afincada en Toronto?

Tales son los enigmas que esta poliédrica firma introduce al aunar, fusionar y confundir diferentes caras de la palabra *Ego*. Hagamos aquí un pequeño paréntesis para anotar la radical distancia que separa esta primera marca enunciativa del deíctico *yo*, el cual es, junto a su espejo comunicativo *tú*, el más genérico, vacío e intercambiable de todos los signos y, por ende, el más refractario a la inscripción de la subjetividad –o de la singularidad que nos constituye a cada uno en sujeto–, ya que, si bien designa al individuo mismo en tanto que lo pronuncia, nadie, en él, logra reconocerse¹.

Pues justo en las antípodas del pronombre personal *yo*, tan hueco como transparente, se sitúa la inscripción *Ego*. Una inscripción que, poniendo en evidencia, quebrando, por su misma sobresignificación, la tautología del *yo*, nombra un denso interrogante que encierra la dramática subjetividad de quien ahí deja su huella. Y es que si el texto es el lugar donde el sujeto –primero como escritor y luego como lector– se interroga, y si es justamente esa interrogación la que nos devuelve la cifra del inconsciente, ¿acaso no está ya aquí, desde el comienzo mismo del film,

¹ Véase GONZÁLEZ REQUENA, J.: "Pasión, Procesión, Símbolo", en *Trama y Fondo* nº 6, Madrid, 1999.

localizado, bajo la pantalla del *Ego*, el auténtico sujeto, es decir, el sujeto del inconsciente?

Un sujeto que encuentra su cifra en el angustioso núcleo de desgarró que late tras el radical desplazamiento del Nombre del Padre –donde era Egoyan ahora es Ego. Desplazamiento que, más allá de *The adjuster*, atraviesa toda la filmografía de este cineasta poniendo de manifiesto una y otra vez la quiebra simbólica que anega su universo.

Un hallazgo siniestro y familiar

Al desvanecerse esta primera marca autoral comienzan a emerger unas manchas inquietantes y alargadas de un pulido rojo metálico, tan inaprensibles como ambiguas, frías, pero a la vez incandescentes, sobre las que se suceden los títulos de crédito mientras la cámara se desliza en pausado desplazamiento hacia la derecha hasta que logramos reconocer unas extrañas pero a la vez familiares uñas gigantes.

Y justo ahí, haciendo de bisagra entre la presencia y la ausencia de esa turbadora mano que produce un efecto siniestro, se escribe el nombre del director: *A film by Atom Egoyan*. Y tras él, cuando todo se ha desvanecido y el espacio ha quedado inundado de una inmensa negrura, leemos, seguido del nombre del cineasta, el nombre del film: *The Adjuster*.



Dos nombres, *Atom Egoyan* y *the adjuster* –o el liquidador– que, como veremos, habrán de encontrarse de nuevo.

Noah: the adjuster –o el liquidador

Tras desaparecer el nombre del film, la imagen que le sucede remite a esa primera experiencia precisamente a través del personaje que, junto al cineasta, acaba de ser densamente convocado: the adjuster –o Noah, el liquidador–, a quien vemos iluminando su mano con la luz de una linterna.



De manera que aquellas manchas eran sus dedos, aquella extraña luz era la luz de una linterna y aquella absoluta negrura era la negrura de la noche.

Pero ¿y aquella marca enunciativa que abría la película desplazando el Nombre del Padre y diciéndose yo? ¿No queda acaso fuertemente emparentada con este personaje, Noah, cuya mirada hipersubjetiva localiza retroactivamente el inicio mismo del trayecto fílmico, ahí donde “Ego” fue inscrito? ¿Y no fue el cineasta –el cuerpo del cineasta– el primero que estuvo allí, mirando por el visor de la cámara, viendo esa mano que luego el liquidador, y nosotros con él, observa? Es decir, ¿no estamos nosotros, espectadores, ahí donde primero el cineasta y luego el personaje estuvo? Reviviendo su misma experiencia.

Y por cierto, que si es la mirada de Noah, el liquidador, la que gobierna el movimiento de obertura en el que se inscribe ese primer acto de escritura que localiza el desplazamiento del Nombre del Padre, será precisamente este personaje el que ponga en escena tal vivencia: el desplazamiento del Padre –o, lo que es lo mismo, su tachadura o imposibilidad.

Tal es la lógica enunciativa que impera en el universo egoyanescos: la de un perpetuo desplazamiento; desplazamiento que, si bien cobrará múltiples formas, podemos localizar emblemáticamente en la historia que narra la génesis misma del film.

Génesis de *The Adjuster*

Amy Taubin recoge en su artículo *Burning down the house* las palabras de Egoyan explicando la experiencia que le llevó a hacer *The adjuster*:

“La nochevieja de 1989 la casa de mis padres fue devastada por un incendio. Tratamos el asunto con un perito de la agencia de seguros y yo estaba impresionado por el poder que tenía sobre la reconstrucción material de nuestras vidas. El debía asignar un valor a los objetos y decidir cuál era nuestro nivel de vida. Era un

profesional, un tipo normal, pero empecé a pensar qué pasaría si estuviera atravesando una mala racha y no supiera cómo evaluar su propia vida.”²

² Citado en: WEINRICHTER A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1995, p. 62.

Dos años después se estrena *The adjuster*, film que, como acabamos de leer, recrea un universo inexorablemente arrasado por el fuego del origen mismo: el fuego de la casa de sus padres, es decir, el fuego de la escena primaria.



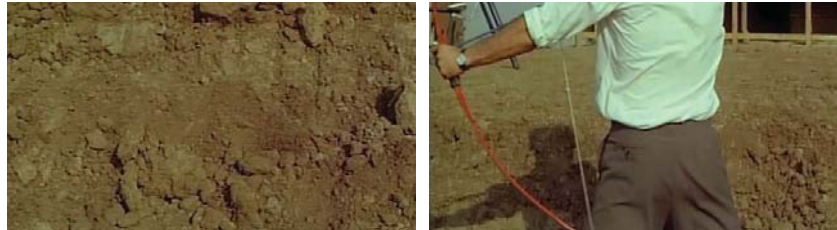
Vemos así cómo Egoyan trabaja sobre su propia experiencia, pero lo hace tomando distancia y desplazándose de su posición de hijo a la posición de ese profesional que llega de fuera para valorar la desgracia acontecida: ostentoso desplazamiento –del lugar del hijo al lugar del perito– que perfila las relaciones entre la serie que venimos anotando: *Ego Film Arts–A film by Atom Egoyan–The Adjuster*; es decir: *Ego–Egoyan–The Adjuster*.



La pregunta por Noah

Atendamos ahora a la primera secuencia del film en la que vemos a Noah –the adjuster– con su familia para analizar el lugar que éste ocupa en el interior de la misma.

La cámara se desplaza cadenciosamente hacia la izquierda recorriendo un espacio que remite a la violencia de una tierra casi lunar, deshumanizada, áspera y hostil. Y ahí, en ese lugar que no hace sino nombrar la imposibilidad misma de su habitabilidad, escuchamos, entre risas y cuchicheos, a dos mujeres y a un niño hablando en un idioma que nos es desconocido.



Mientras ascendemos por el cuerpo de Noah y sentimos la fuerza de su arco, vemos aparecer tres pequeñas “figuritas”, diríase atravesadas por su flecha, de las que provienen esas palabras que nos permiten localizar la fuente misma de lo extranjero –y, con ella, de lo materno, pues es evidente que de eso se trata, de su lengua materna.

Y, por cierto, que si de suscitar el ámbito materno se trata ¿quién de las dos es la madre de este niño, Simon, que ahora vemos sobre el regazo de Hera?



De pronto Hera exclama: “*Quiere saber si eres un indio.*” (“*He wants to know if you’re an indian!*”), dándonos a conocer que Noah no entiende la lengua de su familia. Pero ¿a dónde apunta esta pregunta que parece ser el motivo de las risas que teñían su conversación?

En primer lugar, diremos que esa lengua, materna y extranjera, se instala en el seno de esta familia subrayando la radical exterioridad de Noah con respecto a la misma. Radical exterioridad que, como acabamos de escuchar, es abiertamente cuestionada: el niño Simon, pero también Hera y Seta, quieren saber quién es Noah, ¿quizás un indio?

Enseguida lo veremos, de momento lo que sí podemos ensayar a pensar es que Noah no es un padre. ¿O acaso podría serlo alguien ajeno al saber de su familia –pues, entre otras cosas, no habla su idioma– y de quien se duda si es un indio, es decir, ese que, al menos en el western clásico, es el más emblemático representante de “lo otro” o de lo desconocido?



Noah, interrogando por la aceptabilidad de su lugar –“¿Qué pasa si digo que sí?”–, se reafirma en su posición de indio, y lanza una flecha que va a clavarse sobre una valla publicitaria que entra en evidente rima visual con su otro fondo familiar: es decir, con Hera, Seta y el niño.



Ambas imágenes constituyen un fondo para la mirada de Noah, ambas representan una familia de tres integrantes, y, por último, si en la valla es el padre quien lleva a la niña en brazos, el relato ya nos ha ido mostrando cómo asimismo Hera –quien también tiene ahora al niño en brazos– cumple de algún modo cierta función paterna, pues es ella quien sale fuera de casa a trabajar mientras su hermana Seta cuida del niño.

Tras unos instantes, Hera, en tono grave, afirma: “Te creará.”

Y es que, efectivamente, siempre que ellos le crean Noah será un indio –y no otra cosa, podríamos añadir– dentro de su núcleo familiar: es decir, alguien que habiendo sido completamente destituido de toda función paterna puede dedicarse a disparar sus flechas hacia otro lugar –flechas que donde nunca llegarán a penetrar es en Hera, en su cuerpo, en su sexo.



Un universo perverso e incestuoso

Ahora bien, si lo que hace Noah es “hacer el indio” y así tomar distancia con respecto a su familia para no participar ni implicarse en ella ¿no es esto lo que hizo el propio Egoyan cuando se desplazó de su posición de hijo a la de perito? Y ¿acaso no nombró aquel primer acto de escritura en el que tuvo lugar el desplazamiento del Nombre del Padre la imposibilidad de toda referencia tercera? Imposibilidad que, como ahora vemos, el mismo Noah pone en escena.

Esta es la experiencia a la que el film nos convoca: atravesar la radical tachadura de la instancia paterna, esa referencia tercera y heterogénea que debiera haber introducido la ley fundamental de la prohibición del incesto –ley que, como es sabido, instauro la lógica de los lugares, y con ella las posiciones diferenciales entre el padre, la madre y el hijo.

Y porque una falla simbólica rige la lógica enunciativa del texto-Egoyan, porque nada ha venido a introducir la diferencia simbólica gracias a la cual el hijo, el padre o la hermana se descubren como tales, todos los personajes están constantemente traspapelados o fuera de lugar. Tal es la matriz del universo perverso e incestuoso que ante nuestra mirada se despliega: *Next of Kin*, *Family Viewing*, *Speaking Parts*, *The adjuster*, *Exotica*, *The Sweet Hereafter*, *Ararat*, todas ellas ponen en escena un goce absoluto, mortífero, prohibido y aniquilador.

“Es mi hermana”

Un goce en el que, a falta de padre, encontramos a dos hermanas –o dos madres– que, negando toda referencia externa –y por ende toda posibilidad de que la diferencia sexual se torne significativa del deseo–, se funden y confunden en una sola por la vía de la identificación imaginaria. Veámoslo:

Hera es censora y graba clandestinamente imágenes pornográficas que luego su hermana Seta contempla.





Cuando el gran censor descubre que Hera graba las sesiones pornográficas, ésta le explica, ora fulgurante y entusiasmada, ora grave y afligida, el porqué: *“No lo hago para mí”, dice, “Es para mi hermana. Le gusta saber qué hago. Siempre le ha gustado.”* Y con estremecedora emoción repite: *“Es mi hermana”,* momento en el que la radical disimetría de la configuración plano contraplano que organiza la secuencia alcanza pleno sentido: y es que si Hera figura tan ostensiblemente desplazada a la izquierda, si es el suyo un plano sumamente descompensado, es porque el vacío que la compañía está destinado a designar a Seta, su hermana.



La letra del texto pone así de manifiesto que estas hermanas, Hera y Seta o Seta y Hera, cuyos nombres participan de una clara homofonía, son indivisibles. Y es de esa indivisibilidad, propia del universo incestuoso en el que ambas habitan, de lo que a continuación va a hablarnos Hera en este plano que, como decimos, otorga a Seta su justo lugar, ahí, junto a su hermana: *“Cuando estaba en la escuela siempre quería saber qué había aprendido. Yo se lo contaba. De esa manera lo aprendíamos juntas. Ella no fue a la escuela. Es mayor que yo. Tenía que quedarse en casa. Así es como son las cosas de donde vengo.”*



La subyacente tensión plástica que envuelve la historia de estas hermanas nacidas, podemos suponer, en Armenia, acoge el conflicto entre los orígenes armenios del propio Egoyan y la cultura occidental en la que se crió. Un conflicto que, presente a lo largo de toda su filmografía, en *The adjuster* toma cuerpo en el personaje de Seta, la hermana mayor que, tal y como nos cuenta Hera, siempre se ha quedado en casa, junto a su familia, apartada y excluida de la vida pública.

Pensemos, en este sentido, la visión eminentemente pornográfica que Hera transmite a su hermana de la sociedad occidental en la que viven, pues esos videos a través de los cuales Seta accede al mundo exterior son lo único que las vemos compartir. Y así, la enunciación funde, al menos en el interior de esta familia, la cultura occidental anglosajona y el espectáculo pornográfico en un solo plano.

Seta, el voyeur y la mujer de la pantalla

Atendamos, pues, al hecho pornográfico.

Noah y Hera hablan en la cocina cuando irrumpen de pronto unos gritos histéricos y aterrados. Ambos salen corriendo hacia el salón donde Seta, completamente erizada y con la cara desencajada, chilla desesperadamente.



A través de la ventana del salón vemos entonces a un voyeur que se masturba sudoroso y agitado mirando desde el exterior cómo Seta en el interior mira a otra mujer que en la pantalla televisiva se entrega a una sadomasoquista representación de la que brotan incesantes gemidos de dolor y placer. Cuaja aquí la escurridiza lógica que la enunciación pone insistentemente en escena confiriendo al relato ese tupido espesor tan característico del tejido egoyanesco: un hombre, Noah, que mira a un voyeur que se excita mirando a una mujer que se excita mirando el acto sexual que en la pantalla acontece.

Y en el centro de todas esas miradas encontramos un suceso nuclear y jamás mostrado: el espectáculo pornográfico; espectáculo que, anotémoslo, participa de la misma dialéctica que el fuego amenazante, hipnótico y aniquilador que habrá de arrasar todo el universo –el fuego del origen mismo.

En este momento, el desencadenamiento escópico de la pulsión alcanza su paroxismo: la aterrorizada mirada de Seta nos devuelve un plano de Noah e, instantes después, la también aterrorizada pero sobre todo magnetizada mirada de éste nos devuelve a su vez un plano del voyeur, a quien vemos masturbándose mientras contempla cómo Noah le contempla.



Y así, viéndoles mirar, participamos del insaciable goce visual que les habita, nos entregamos a él: tal es el mórbido y perverso acceso al sexo que la enunciación pone en juego.

Y en el centro del film: un abrazo incestuoso

Noah sale corriendo tras el voyeur...



... y cuando regresa a su casa una insondable perplejidad se dibuja en su rostro: ahora que los jadeos y alaridos han desaparecido, ahora que la pantalla de donde manaba el espectáculo pornográfico ha sido apagada, Noah observa algo que, como si de un febril resplandor alucinatorio y fantasmático se tratase, le deja consternado, aturdido –extasiado.



Nos hallamos exactamente en el centro del relato: y ahí, en ese lugar irreconocible para el espectador pero que moviliza poderosamente su inconsciente, la enunciación introduce a través de un plano subjetivo de Noah a las hermanas fundidas en un fraternal abrazo.



Un abrazo tan fascinante y hermoso como abrasador, tan deseable como asfixiante y aniquilador: un abrazo incestuoso causado por la potencia fantasmática de la ardorosa Diosa de lo pornográfico que justo ahí, frente a ellas, en la pantalla, gozaba sin cesar, polarizando ese núcleo de opacidad en torno al cual gravitan todos los focos de tensión del film.

La “fantasía fundamental” que constituye la matriz del universo perverso que Egoyan pone en escena a lo largo de toda su filmografía cristaliza en este abrazo que se cierra herméticamente sobre sí mismo dando forma al mundo arcaico e incestuoso al que las hermanas pertenecen –y del que Bubba y Mimi no son sino su justo reverso.

Es ahora, en este instante infinito en el que el fantasma se desvela por completo, cuando toma cuerpo la escena primordial que el film moviliza: una escena sustentada por la mirada de un tercero en la que tiene lugar un abrazo abrumadoramente femenino y entre iguales. Y esa mirada que sustenta la escena, es decir, la mirada de Noah –y, con él, la del cineasta–, localiza la posición de alguien que está tanto dentro como fuera; alguien que sabe del lugar del que ha sido desplazado –negado–; alguien que sólo puede contemplar el fuego –femenino, prohibido e incestuoso– que, porque nada puede contenerlo, se expande inexorablemente.

Y es que ahí, en esa casa, hay fuego. Un fuego avasallador causante de ese abrazo que escenifica la fusión de dos cuerpos incestuosos cuya

perfecta y recíproca complementariedad alcanzará su apogeo casi llegando al final del film cuando los términos se inviertan y sea Seta quien arrope a Hera: ahí subyace su indestructibilidad –una indestructibilidad que brota del inextinguible y mortal fuego que las habita y que cifrará no sólo el destino de Noah sino también el de Bubba y el de Mimi.

Un fuego del que Noah trata de huir, como huyó el propio Egoyan al recrear el incendio de la casa de sus padres no desde el lugar del hijo sino desde el lugar del perito.

Huir, tomar distancia, sí, pero ¿de qué? Pues lo estamos experimentando desde el comienzo mismo del film: del fuego del goce de la mujer, que no es sino el fuego de la Imago Primordial en la escena primaria: un fuego que, porque no ha sido simbolizado, emerge con extrema violencia en esa pantalla pornográfica jamás mostrada, en las incestuosas hermanas,



... en las escenificaciones de Mimi,

... en la casa de Arianne, en el joven homosexual, en la impertérrita Lorraine, etcétera.



Un fuego del que por mucho que Noah –y, con él, Egoyan– trate de huir, terminará finalmente por alcanzarle.



Lo estamos viendo: ha quedado ahí, completamente imantado, electrizado, poseído por el fuego; sólo queda el contacto fulgurante e insoportable con el fuego.

La ardorosa Diosa de lo pornográfico

No quisiéramos concluir sin antes llamar la atención sobre un hecho: si en *The adjuster* el lugar del padre se nos ha revelado densamente vacío, sí que hay, en cambio, un lugar hacia el que “las madres” dirigen su atención y que, por lo tanto, viene a interponerse entre ellas y su hijo: la ardorosa Diosa de lo pornográfico, esa mujer que, desde su particular trono en incesante contracampo, dicta sus ordenes entre gritos y gemidos: “¿Sabes qué me excitaría? ¿Qué me haría seguir? Venga, saca tu polla. (...) Vamos, muéstramela. (...) Sólo mírame. Mira como vibro. Mastúrbate con tu propia mano.” –Y ¿no es esto acaso lo que hacía el voyeur? Sólo mirar. Mirar cómo Seta vibraba mientras él se masturbaba con su propia mano.



Sea como fuere, de algo no hay duda, y es que, en este demoledor universo, ahí donde debería estar el padre, y con él la ley y el deseo, lo que encontramos es a una mujer, que vibra, que arde, que goza sin cesar.

