

El personaje oculto: memoria, identidad y silencio en “Una historia de violencia”, de David Cronenberg*

Gustavo Montes**
Vicente Sanz de León***

[RESUMEN]

Este artículo aborda la impostura como resultado de la necesidad de olvido en el film *Una historia de violencia* (*A History of Violence*, 2005) de David Cronenberg. Se plantea como objetivo establecer el funcionamiento de los mecanismos de ocultación y desvelamiento en la reconstrucción de la identidad. Para ello, utiliza una metodología que, a partir de postulados teóricos de la filosofía de la memoria y de la pragmática del lenguaje, propone un modelo específico de análisis de la dimensión locutiva, ilocutiva y perlocutiva del lenguaje de los personajes en el diálogo y de los conceptos de personaje patente, latente y ausente, basado en el modelo *dramatológico* de José Luis García Barrientos aplicado a la poética narrativa. El resultado de este trabajo desvela que la reconstrucción del personaje se realiza a través de un proceso dialéctico que se sostiene en un triple eje: experiencia-olvido-impostura (personaje reconstruido), experiencia-memoria-defensa de la impostura (personaje cuestionado) y desvelamiento-experiencia-nueva impostura (personaje doblemente reconstruido). Finalmente, se apunta que la escritura (y el cine es escritura) fija la memoria para convertirla en experiencia para el lector, que ha contemplado al personaje percibiéndose como él, compartiendo sus silencios y su memoria, convirtiéndola también, como experiencia, en parte de la suya.

Palabras clave: memoria, impostura, diálogo cinematográfico, personaje, cine.

doi 10.11144/javeriana.mavae16-1.epom

Fecha de recepción: 16 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 13 de octubre de 2020

Disponible en línea: 1 de enero de 2021

* Artículo de investigación. Forma parte de una línea de investigación sobre semántica y funciones del silencio en el relato, particularmente en el relato audiovisual, iniciada con el artículo seminal “El silencio en el relato cinematográfico” (Montes 2009).

** Licenciado en Ciencias de la Información (Periodismo) y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Docente de la Universidad Rey Juan Carlos.
ORCID: 0000-0003-1811-0737.
Correo electrónico: gustavo.montes@urjc.es

*** Licenciado en Ciencias de la Información (Imagen), magíster en Tecnologías Digitales Interactivas y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Docente de la Universidad Rey Juan Carlos.
ORCID: 0000-0001-6875-4130.
Correo electrónico: vicente.sanz.deleon@urjc.es



CÓMO CITAR:

Cómo citar: Montes, Gustavo y Vicente Sanz de León. 2021. “El personaje oculto: memoria, identidad y silencio en ‘Una historia de violencia’, de David Cronenberg”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (1): 320-335. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.epom>

The Hidden Character: Memory, Identity, and Silence in David Cronenberg's "A History of Violence"

O personagem oculto: memória, identidade e silêncio em "Marcas da violência", de David Cronenberg

[ABSTRACT]

This paper addresses the imposture resulting from the need to forget in David Cronenberg's *A History of Violence* (2005). It aims to establish the functioning of the mechanisms of concealment and revelation in the reconstruction of identity. To that end, a methodology is used that, based on theoretical postulates of the philosophy of memory and the pragmatics of language, proposes a specific model of analysis of the locutionary, illocutionary and perlocutionary dimension of the language of the characters in the dialogue and of the concepts of patent, latent and absent character, based on García Barrientos' *dramatological* model applied to narrative poetics. The result of this work reveals that the reconstruction of the character is carried out through a dialectic process that is sustained on a triple axis: experience-oblivion-imposture (reconstructed character), experience-memory-defense of imposture (questioned character), and unveiling-experience-new imposture (doubly reconstructed character). Finally, it is pointed out that writing (and cinema is writing) sets the memory in order to convert it into an experience for the reader, who has contemplated the character perceiving himself as he does, sharing his silences and his memory, turning it also, as an experience, into part of his own.

Keywords: memory, imposture, cinematic dialogue, character, cinema.

[RESUMO]

Este artigo aborda a impostura a partir da necessidade de esquecer no filme *Marcas da Violência* (*A History of Violence*, 2005) de David Cronenberg. O objetivo é estabelecer o funcionamento dos mecanismos de ocultação e revelação na reconstrução da identidade. Para tanto, utiliza uma metodologia que, com base em postulados teóricos da filosofia da memória e da pragmática da linguagem, propõe um modelo específico de análise da dimensão locucionária, ilocucionária e perlocutiva da linguagem dos personagens no diálogo e os conceitos de personagem patente, latente e ausente, a partir do modelo *dramatológico* de García Barrientos aplicado à poética narrativa. O resultado deste trabalho revela que a reconstrução do personagem acontece por meio de um processo dialético que se sustenta em um triplo eixo: experiência-esquecimento-impostura (personagem reconstruído), experiência-memória-defesa da impostura (personagem questionado) e revelação-experiência-nova impostura (caráter duplamente reconstruído). Finalmente, ressalta-se que escrever (e o cinema é escrever) fixa a memória para torná-la uma experiência do leitor, que contemplou o personagem percebendo-se como ele, compartilhando seus silêncios e sua memória, tornando-a também, como experiência, parte da própria.

Palavras-chave: memória, impostura, diálogo cinematográfico, personagem, cinema.

Introducción

> Dice el filósofo Emilio Lledó (1991, 10) que la memoria es experiencia acumulada. De algún modo, insiste el maestro, somos lo que fuimos, porque “ser es, esencialmente, ser memoria”. Lo vivido en el pasado nos ha conformado en el presente y lo que experimentamos en el presente construirá nuestro yo futuro. Sin embargo, a veces, lo experimentado en el pasado ha sido traumático, doloroso, vergonzoso o inmoral, y sentimos la necesidad de olvidarlo, de ocultarlo a los otros ocultándonoslo a nosotros mismos. Pero el ser es memoria, “construcción consciente de una realidad interior, que configura la sustancia histórica sobre la que alza su argumento cada ser humano” (95). Si la memoria es experiencia que nos conforma, a través del olvido iniciamos un proceso de reconstrucción de la identidad, una manera de eludir el pasado para ser otro, aunque, en el fondo, somos conscientes de que lo ya experimentado no puede ser deshecho por completo de forma voluntaria. El olvido nos lleva a la búsqueda de un nuevo argumento que sostenga nuestra historia reconstruida. Nos lleva al engaño, a la impostura respecto de los otros porque no se puede borrar lo vivido, salvo cuando aparece la enfermedad mental, la amnesia o la demencia (Ricoeur 2004), en la que ya no somos, porque ni siquiera tenemos pasado que ocultar.

La impostura, relacionada con la memoria y la necesidad de olvido, es el tema de esta investigación. Como motivo el impostor ha sido abordado extensamente por la literatura, el teatro y el cine, saltando de un medio a otro a lo largo de la historia. El motivo es el elemento fundamental del argumento, entendido este como resumen de la historia, como estructura de incidentes sobre la que se arma la narración (García Jiménez 2003). Combinado con otros motivos, compone esa estructura y determina la naturaleza del conflicto. Los motivos tienen que ver con personajes y acontecimientos que se han ido repitiendo de historia en historia desde tiempos inmemoriales. El motivo del impostor sustenta, por ejemplo, la historia real de Martin Guerre, que menciona Montaigne en sus ensayos, que noveló el propio Alejandro Dumas y que también inspiró un cuento de Rubén Darío. Un hombre regresa a su pueblo tras su participación en una larga guerra. Su mujer lo recibe con los brazos abiertos. Sin embargo, no es su marido. Se trata de un compañero de armas que ha usurpado su personalidad, aunque ella, que lo sabe, no lo delata. La historia inspiró también una película, *Le retour de Martin Guerre* (Vigne 1982) con Gérard Depardieu y Nathalie Baye, y el *remake* norteamericano, *Sommerville* (Amiel 1992), con Richard Gere y Jodie Foster. El impostor también es el motivo principal alrededor del cual gira la trama de *A History of Violence* (*Una historia de violencia*) (Cronenberg 2005), objeto de nuestra investigación, la adaptación de la narración gráfica de John Wagner y Vince Locke titulado en España *Una historia violenta* (2004).

Con *Una historia de violencia*, Cronenberg introduce en su poética, hasta entonces centrada en la imagen del cuerpo humano, mostrado como objeto en permanente mutación (Gorostiza y Pérez 2003), el motivo del impostor a través de elementos propios del *thriller* y el cine de gánsters. Se aparta, por tanto, de la dualidad orgánico/inorgánico, de lo tecnológico y las malformaciones que habían caracterizado su cine (Marzabal 2015; Rodríguez 2014), y acude a formas más convencionales que continuará en su siguiente película, *Eastern Promises (Promesas del este)* (Cronenberg 2007), protagonizada, como *Una historia de violencia*, por Viggo Mortensen.

Aparentemente, *Una historia de violencia* cuenta, valga la tautología, una historia de violencia. Sin embargo, el título, como el propio relato, oculta algo. Dice el novelista Ricardo Piglia (2006) que todo relato esconde entre sus pliegues una historia secreta y que es esa historia secreta la que, finalmente, le da su verdadero sentido. La historia de violencia es en realidad una historia sobre la impostura. Una historia sobre la identidad, la memoria o, mejor, la necesidad del olvido a la que aludíamos al principio y el silencio derivado de la ocultación. Tom Stall, el honrado padre de familia dueño de una cafetería en un pequeño pueblo del medio oeste de los Estados Unidos, tendrá que volver a ser Joey, el despiadado criminal de Filadelfia que fue en el pasado y que ha ocultado durante años a su familia y a los vecinos a los que saluda amablemente cada mañana, para salvar a su mujer y a sus hijos de la banda de gánsters a la que perteneció y que lo ha descubierto tras un incidente en su cafetería.

La ocultación de ese pasado secreto, esa memoria que se ha visto obligado a silenciar Joey para convertirse en otro, está presente en el relato como concentrado semiótico, esto es, como centro productor de sentido, de semiosis narrativa en la terminología de Jitrik (2007). Ese silencio conduce la narración y dirige los acontecimientos hasta su desvelamiento y las consecuencias derivadas de este. Es un silencio que podríamos denominar *silencio narrativo* (Montes 2009) y que da lugar a dos tipos de relato, según el personaje sobre el que se focalice la acción: *relatos de la impostura*, en los que un personaje actúa en la defensa del secreto, en permanecer callado frente a la acción de otros, y *relatos de desvelamiento*, en los que la narración se inserta en la lógica de la investigación y muestra a un personaje empeñado en la tarea de hacer hablar, en romper el silencio de otros. En ambos casos, la ocultación se convierte en el motor que hace avanzar la historia (provoca acciones, físicas y verbales) y en activador de la incertidumbre en el espectador.

No es extraño que los dos tipos de silencio se produzcan en un mismo relato. Toda impostura implica un posible desvelamiento, todo silencio puede ser roto por parte del personaje que calla o por la intervención de otros. Y eso es lo que provoca conflicto. *Una historia de violencia* se desarrolla entre la ocultación y el desvelamiento, y fomenta la aparición de acontecimientos dentro de lógica polémica, dialéctica, que rige el desarrollo del relato, sobre todo, de un relato de estructura canónica, como el que nos ocupa.

Este trabajo tiene como objetivo establecer el funcionamiento de los mecanismos de ocultación y desvelamiento en la reconstrucción de la identidad del personaje en una *Historia de violencia*. Doble reconstrucción en este caso, puesto que la primera parte del relato nos presenta a un Tom Stall que ya se ha reconstruido en la elipsis anterior al presente discursivo tras sepultar en su memoria al criminal que había sido y al que, paradójicamente, en la última parte tendrá que desenterrar para salvar a su mujer e hijos, para lograr la supervivencia, en definitiva, de ese otro en el que se ha transformado. He ahí la segunda reconstrucción. Pero para entonces ni él ni su familia serán los mismos porque las huellas, en el sentido que apunta Ricoeur (2004), de su descarnado pasado ha contaminado a la familia, cómplices ahora del secreto que ocultarán (ellos también) a todos sus vecinos, como se infiere de la última y reveladora secuencia de la película: la familia acepta a la mesa a Joey, que acaba de regresar de Filadelfia tras asesinar a su propio hermano, lo que lo convierte de nuevo con su aceptación en Tom Stall, el cabeza de familia.

La construcción de la identidad se realiza a través de la memoria y es lingüística (Lledó 1991). Sin el lenguaje, el conocimiento no es posible, puesto que a través de él se transmite lo que somos. Por ello, para llevar a cabo su propósito, este trabajo tiene en consideración presupuestos de la pragmática del lenguaje, a través de las aportaciones teóricas de Austin (2004) respecto de las dimensiones del acto del habla y de Montes (2009) respecto del uso del silencio en el diálogo cinematográfico, puesto que el lenguaje no solo es un discurrir de palabras, sino de palabras y silencios entreverados entre las palabras que pueden modificar el sentido de lo que se dice. Asimismo, se ha recurrido al modelo de *análisis dramático* de García Barrientos (1991, 2001), particularmente aquellos aspectos relativos a la acción y los grados de representación del personaje, privilegiándose en la observación la relación del personaje patente (Tom Stall) y el personaje latente (Joey Cusack), y la vinculación entre palabra (lo que se dice) y silencio (lo que no se dice) en la verbalidad de los personajes.

El análisis comparte planteamientos narrativos y fenomenológicos, y divide el relato, que tiene una duración estándar de alrededor de 90 minutos, en tres partes, siguiendo la organización aristotélica de su estructura. La primera de ellas comprende desde el inicio hasta el detonante o incidente desencadenante (min. 00.00.00-00.22.20), en la que se muestra al personaje de Tom Stall como un honesto y trabajador padre de familia hasta su enfrentamiento con dos delincuentes en la cafetería que regenta y que será el principio del fin de la impostura. La segunda parte comprende desde el final del detonante (min. 00.22.20) hasta el punto medio del relato (min. 00.50.27), en la que un personaje llamado Carl Fogarty, un jefe mafioso de Filadelfia al que Joey se enfrentó en el pasado, activa el proceso de desvelamiento. Finalmente, la tercera parte se inicia tras el final del punto medio (min. 00.55.59) hasta el desenlace del relato, ya mencionado (min. 01.28.00). Tom Stall deja el paso expedito a Joey para enfrentarse a su pasado personificado en su hermano, Ricky Cusack, que aspiraba a ser líder de la mafia local y al que Joey asesinará de manera fría y despiadada.

Olvido e impostura: el personaje patente

La primera parte de *Una historia de violencia* muestra agrupaciones de personajes patentes en todas las secuencias. Los personajes patentes, definidos por García Barrientos (2001) como aquellos que efectivamente aparecen en escena, han sido registrados por la cámara y muestran sus acciones ante el espectador. No existen menciones a personajes ausentes, aquellos meramente aludidos por la verbalidad de los personajes patentes y que no comparten con ellos el presente de la ficción, ni personajes latentes, entendidos como aquellos que estando presentes permanecen ocultos a la mirada del espectador, pero que podrían aparecer en cualquier momento. Joey Cusack, que late en el interior de Tom Stall, no existe para el espectador hasta que Fogarty lo nombra en su primera aparición en la segunda parte, señalando la potencialidad de su presencia.

Toda la primera parte está dirigida a situar al espectador en la cotidianidad del mundo que ha construido Tom Stall mientras se ha reconstruido a sí mismo. Un mundo habitado por gente corriente en un pueblo corriente que se enfrenta a los problemas cotidianos a los que podría enfrentarse el espectador y que no van más allá de afrontar las pesadillas que puede sufrir la hija pequeña de la familia. Tom Stall lo hace en la segunda secuencia de la película. Ha acudido a la habitación infantil alertado por un grito de su hija. “Había un monstruo”, dice esta (min. 00.06.35). El padre le asegura que los monstruos no existen. Lo mismo que el hijo mayor, que entra en el cuarto tras su padre. “Los monstruos no existen —dice—. Sobre todo, con la luz encendida.” Cuando, finalmente aparece la madre, Tom Stall insiste. “Intentaba explicarle que los monstruos no existen”, le dice a ella. Para la familia, los monstruos

solo tienen cabida en las pesadillas. De hecho, en la última parte del relato, cuando Eddie, la esposa, se encuentra ante Joey, la identidad oculta de su marido, tras el proceso de desvelamiento, se resiste a aceptar la transformación de su marido. “Es imposible que esto esté sucediendo de verdad”, dice (min. 00.59.36). Pero el espectador sabe que los monstruos sí existen en el mundo real, ese mundo posible que le ofrece la ficción. Los ha visto en la secuencia que abre el relato: dos tipos han asesinado brutalmente y sin motivo aparente a la familia que regentaba la gasolinera donde se han detenido a repostar, reflejo del posible destino de la familia de Tom Stall y muestra de la violencia que están dispuestos a emplear.

La relación entre las dos primeras secuencias establece el principio de incertidumbre en el espectador y le indica la clave de lectura, de interpretación, en definitiva, del relato: si bien los monstruos no existen con la luz encendida, pueden aparecer cuando la oscuridad aparece en la vida cotidiana. En este caso, el monstruo es Joey, un personaje latente que Tom Stall oculta en un lugar de su memoria y al que el espectador no tendrá acceso hasta que sea cuestionada la impostura.

Las secuencias que siguen muestran cómo es la vida de Tom Stall a través de un procedimiento basado en la iteratividad. Es decir, si el espectador asiste a un anodino desayuno de la familia, infiere que todos los desayunos que han sucedido antes son similares; si acompaña a Tom en su camino hacia su cafetería mientras es saludado afectuosamente por sus vecinos, si mantiene conversaciones insustanciales con sus empleados en la cafetería, si hace el amor dulce y tiernamente con su esposa en un juego en el que fingen mantener esa primera relación adolescente que nunca tuvieron, el espectador entiende que así transcurren todos los días de su vida. Una vida corriente, transparente, en la que todo se muestra tal cual es y prima la dimensión locutiva en los diálogos. Esto es, siguiendo a Austin (2004), detrás de las palabras no hay otra intencionalidad que la manifiesta. Los personajes no ocultan nada, dicen exactamente lo que quieren decir, porque, en principio, parece que no tienen nada que ocultar.

La estrategia narrativa del relato muestra ciertos paralelismos entre algunas secuencias de esta primera parte y otras de la segunda y tercera que señalan el deterioro de la familia tras el inicio del desvelamiento. La escena familiar del desayuno del inicio tiene una correspondencia con la escena final de la película. Si al principio todo era feliz cotidianidad, una vez culminado el proceso de desvelamiento, un intenso silencio regirá sus relaciones. Si se nos ha mostrado una relación sexual cuasi adolescente entre el matrimonio, en cuanto el pasado de Tom Stall sale a la luz, la pareja mantiene una violenta y descarnada relación sexual en las escaleras de la casa familiar.

El posterior desvelamiento se siembra en esta primera parte a través del diálogo. “Nadie es perfecto, Tom”, le ha dicho uno de sus empleados a Stall tras contarle una anécdota personal. “Supongo que no”, dice este (min. 00.10.11). Y de un modo más revelador en esa primera secuencia amorosa mencionada con anterioridad, cuando Tom, tras hacer el amor con su mujer, dice en voz alta lo que piensa (min. 00.18.44): “Soy el cabrón con más suerte del mundo”. Es un reconocimiento del triunfo de la impostura. Del triunfo de Tom Stall sobre el criminal Joey, al que el primero ha conseguido silenciar. Pero también ese reconocimiento manifiesta que Joey todavía existe en la memoria, oculto, disfrazado, latente, puesto que tiene conciencia de la reconstrucción que ha llegado a culminar. El enunciado no forma parte del diálogo que mantiene con su esposa, puesto que Tom no se dirige a ella, sino a sí mismo, señalando esa coexistencia entre el personaje pasado y el personaje presente, entre personaje latente y personaje patente, en la conciencia de Tom. En realidad, el relato enfoca esta información en el espectador que, más adelante, según avance en su desarrollo, completará su verdadero sentido. Hasta ese momento, sin embargo, para el mundo, y para el espectador, solo existe Tom Stall. Y su esposa lo subraya en el parlamento que cierra la secuencia y que sintetiza verbalmente a ese personaje patente que nos ha mostrado el principio del relato. “Eres el hombre más bueno que he conocido —dice—. No es cuestión de suerte.” La

percepción subjetiva de Tom Stall sobre el triunfo de su impostura se constata en la percepción del otro. Joey, el criminal, no existe en el mundo objetivo. Lo ha dicho su mujer, pero también lo hemos visto a través de la relación de Tom con sus vecinos y empleados. Tom ha logrado imponerse a Joey. La reconstrucción de Tom como sujeto, por tanto, se nos presenta acabada, sin grietas ni aristas.

En esta primera parte, se muestra también el inicio de una trama secundaria focalizada en el hijo mayor de Tom Stall como reflejo especular de esa adolescencia que pudo ser la del padre, si no la hubiera vivido como el criminal Joey. Se nos presenta a Jack, el hijo, como un adolescente vulgar que rehúye el conflicto con un compañero de clase que lo provoca para iniciar una pelea (min. 00.12.49). Para ello, utiliza con éxito la palabra y su estrategia es la autohumillación. “Tú eres el mejor —dice—. Has demostrado lo poco que valgo. Tratarme con violencia sería algo sin sentido y cruel”.

Esa es la actitud que adopta en un primer momento Tom Stall cuando se enfrenta a los monstruos en la secuencia que cierra esta primera parte del relato (min. 21.17). La cafetería que regenta está a punto de cerrar. Un cliente se despide de Tom con un “os veremos en la iglesia”. En ese momento, entran en el negocio los dos criminales que hemos visto en la secuencia inicial del relato. Piden café de malos modos, pero Tom les informa que ya está cerrado. Uno de los tipos le grita a la camarera. Aunque la incertidumbre ya está sembrada porque el espectador reconoce a los tipos como los asesinos de la familia de la gasolinera, la edición de planos cortos de los rostros de la camarera, el cocinero y de una pareja de clientes rezagados incrementan la tensión. La actitud de Tom es como la de su hijo en el instituto: evitar el conflicto. Por eso cede y les sirve café. Tom, en su impostura, es un hombre bueno que no cuenta con la competencia para afrontar la situación de otra manera que no sea el sometimiento. Sin embargo, a diferencia de su hijo, en su interior, aparentemente olvidado, se encuentra Joey, que resurge en el momento en el que la violencia verbal de los dos tipos se transforma en violencia física contra la camarera, a la que tiran al suelo, y contra el resto de los presentes, a los que amenazan con una pistola. Solo cuando la vida de sus vecinos y la suya propia se ve cuestionada, surge instintivamente Joey de la memoria de Tom. El sí está capacitado para enfrentarse a los monstruos porque también es un monstruo, un criminal que no solo tiene habilidades para afrontar una pelea, sino que sabe matar porque lo ha hecho antes innumerables veces. Tom/Joey golpea de improviso al tipo que tiene más cerca con la jarra de café que tiene en la mano, salta la barra del bar, le arrebató la pistola y dispara al otro tipo que se derrumba con un tiro en el pecho. Su compañero, desde el suelo, le clava un cuchillo en el pie y Tom/Joey responde descerrajándole un tiro en la cabeza. Todo ha sucedido en unos segundos ante la mirada de estupefacción de la camarera, el cocinero y la pareja de clientes. Un primer plano de Tom, que observa la pistola, cierra la secuencia. Es la mirada de un impostor que es consciente del proceso que acaba de iniciar. La latencia de Joey está ahora en entredicho y ese otro yo que se ha construido a lo largo de los años pelagra. Es el inicio del fin de la impostura, pese a los esfuerzos de Tom por mantenerla.

El proceso de desvelamiento: el personaje oculto

Si en la primera parte del relato prima la dimensión locutiva en el uso del lenguaje por parte de los personajes, puesto que no hay nada que esconder ante la imposición de impostura, la segunda parte se abre a la dimensión ilocutiva y, en el caso de Tom, al silencio y, directamente, a la mentira para mantener incólume al personaje en el que se ha convertido. Tom se dibuja desde lo dicho y lo no dicho, desde la palabra, desde la ausencia de la palabra y desde la palabra disfrazada. Lo dicho y lo no dicho no solo tiene la finalidad de comunicar una intencionalidad, sino también la de mantener oculto a Joey. Si el significado del enunciado es parte del acto locucionario, la fuerza que conduce el enunciado forma parte del acto ilocucionario (Austin 2004). Esto es, el contenido semántico del lenguaje dialógico se ve superado y hasta negado por la intención de lo dicho y lo no dicho, por el *para qué* se dice, que en el caso de Tom tiene un único propósito: mantener la impostura.

Es el comportamiento de Tom en la cafetería, calificado de heroico por sus vecinos y los periodistas que acuden a contar el suceso que ha roto la pacífica y tranquila cotidianidad de un pueblo donde nunca pasa nada, lo que desencadena el proceso de desvelamiento. Tom es ahora doble impostor: honesto y trabajador padre de familia y héroe que ha salvado a sus empleados y vecinos de una muerte segura, tal y como estos manifiestan en sus declaraciones a la televisión. “Iban a matarnos. Y lo hubieran hecho de no ser por Tom. Es un héroe,” dice el camarero en la pantalla del televisor del hospital donde Tom ha sido atendido de su herida en el pie (min. 00.24.21). Cuando su mujer aparece en la habitación, Tom le dice: “¿Estás tan harta como yo de oír hablar de mí?” Tom se siente cómodo en la primera impostura de “padre de familia honrado y trabajador,” como lo califica una periodista en el reportaje televisivo, puesto que, al fin y al cabo, ha empeñado los últimos años en construir una identidad que casa perfectamente con esa definición periodística. Pero no con la segunda impostura, que le ha venido impuesta por la fugaz aparición de Joey en la cafetería. Su reconocimiento público como héroe pone en peligro la primera.

De hecho, el desenmascaramiento comienza inmediatamente después de este reconocimiento en la primera secuencia en la que aparece Carl Fogarty, el jefe mafioso de Filadelfia al que Joey desfiguró en el pasado. La acción transcurre de nuevo en la cafetería, repleta de clientes, atraídos por la popularidad que ha adquirido Tom (min. 28.15). En la secuencia también está Eddy, la esposa, testigo de lo que va a suceder. Un hombre de traje oscuro y gafas de sol entra en la cafetería acompañado de dos tipos fornidos, a todas luces sus guardaespaldas, y se acomoda en la barra tras la que se encuentra Tom. Este ha mantenido fríamente la impostura delante de su mujer y ha fingido no reconocerlo al afirmar que los tres recién llegados no parecen periodistas.

A partir de ahí se produce un diálogo que se extiende hasta el final de la escena (min. 00.32.28). El espectador asiste a una lucha táctica entre dos manipuladores del discurso que intentan imponer sus propios presupuestos lógicos y fuerzan al otro a jugar en el campo que ha escogido para sí mismo, siguiendo la definición de diálogo que realiza Pavis (2002). La manipulación es lingüística y se realiza a través de la gestión de las palabras proferidas y de los silencios en relación con lo que Tom y Fogarty efectivamente dicen, a lo que dicen para decir otra cosa y a lo que no dicen, lo que pone en juego las tres dimensiones del acto del lenguaje, como se puede apreciar a continuación en la reproducción del diálogo:

—Usted es el héroe —dice Fogarty.

—No, se equivoca.

—Hizo justicia a esos criminales.

—Intentamos volver a la vida normal. ¿Quiere café?

—Claro, deme un café. Que sea solo.

—Sí, señor.

—Joey.

Tom, de espaldas delante de la cafetera, ignora haber escuchado ese nombre. Fogarty, impasible, como si no hubiera pronunciado el nombre, señala a sus acompañantes y añade:

—Ellos no toman café. No les sienta muy bien, Joey.

—¿Quién es Joey?

—¿Quién va a ser? Tú.

Los dos hombres se observan en silencio.

—Me llamo Tom, señor.

Tom se aleja mientras Fogarty saborea el café que le acaba de servir.

—Mmm. Buen café.

—Gracias, señor.

—Cuesta encontrar un café tan bueno en Filadelfia. Pero eso ya lo sabes, ¿verdad, Tom?

—Pues no. En realidad, no lo sé. No he estado nunca en Filadelfia. ¿Pensilvania? ¿Son ustedes de Pensilvania?

—Como si no lo supieras.

—Disculpe, ¿cree que nos conocemos?

Fogarty se quita las gafas de sol con lentitud en un primer plano de su rostro. Una cicatriz le cubre el hueco del ojo izquierdo.

—Dímelo tú.

—No, no lo conozco.

—Vamos, Joey, no finjas más.

—Oiga, me llamo Tom.

—Joey Cusack. Te llamas Joey Cusack y eres de Filadelfia.

Eddie, que ha observado la escena, interviene ante la incomodidad de su marido e intenta poner fin a la conversación. Tom la tranquiliza.

—Como ven, estamos muy ocupados. De modo que necesitamos este sitio.

—Creo que quiere que nos vayamos, señor Fogarty —interviene uno de los guardaespaldas—. Ya sabe qué hace cuando no le gusta alguien.

—Sí, eso me asusta. Vámonos antes de que se ponga en plan Harry el Sucio.

Se levantan. Antes de llegar a la puerta, Fogarty añade:

—Gracias por el café, Joey. Realmente muy bueno.

—Tom, me llamo Tom Stall.

Fogarty se pone de nuevo las gafas y sonríe antes de abandonar la cafetería.

Entre la dimensión locucionaria y la ilocucionaria presente en el diálogo, hay toda una declinación de intencionalidad en el decir en la que el silencio del pasado secreto que comparten los dos personajes gradúa la significación: cómo dicen, cómo no dicen, cómo miran al decir, cómo miran al no decir. No solo en Tom, que simula, finge y miente para mantener su impostura, sino también en Fogarty, que utiliza la ironía y los sobreentendidos como estrategia para llevar a cabo el desenmascaramiento. Si la intencionalidad se encuentra en el personaje hablante, su valor perlocucionario desde el punto de vista de la acción se haya en el personaje oyente. Toda acción (y el diálogo también es acción) genera una reacción que convertida en acción suscita una nueva reacción, y así sucesivamente, estableciendo una cadena acción-reacción que justifica la interacción (Stanislavski 1997). En este diálogo, la intencionalidad desplegada en el decir y el callar del hablante no provoca el efecto pretendido en el interlocutor. Ni Fogarty consigue su objetivo (el desenmascaramiento) ni Tom Stall el suyo (el mantenimiento de la impostura). Sin embargo, si hasta ahora el espectador había contemplado a Tom como un personaje transparente y casi anodino, la confrontación con Fogarty lo ha instalado en la duda, puesto que Joey Cusack ha aparecido en su verbalidad como personaje ausente y este también tiene existencia en el relato: puede que Tom no sea ese hombre corriente que tras salvar a sus vecinos de unos criminales se ha convertido en héroe por accidente o puede que sí lo sea y ahora tenga que enfrentarse a los acontecimientos que desencadenará la terrible confusión.

Las siguientes secuencias insisten en esta segunda posibilidad. Tom, con ayuda de su mujer, acude al *sheriff* local para que detenga la acción de Fogarty, a quien recomienda abandonar el pueblo. El *sheriff* que, tras investigar al forastero ha descubierto que este es un jefe de la mafia de Filadelfia, le espeta a Tom (min. 00.34.04): “¿Estás en algún plan de protección de testigos?” Tom lo niega en defensa de la impostura. “Deben haberse equivocado de persona,” dice. Joey permanecerá oculto hasta la secuencia que cierra esta segunda parte. Ni siquiera el *sheriff* ha conseguido datos sobre él. “He investigado al tal Joey Cusack y no he encontrado nada. Pero hay un Ricky Cusack en Filadelfia. Al parecer, es el jefe del sindicato del crimen de esa ciudad.” Esta también es la primera aparición del hermano de Joey en el relato. En este momento, para el espectador, es un personaje ausente, meramente aludido. Pertenece a un pasado que el relato le ha ocultado al espectador. Pero, como Joey, llegará a tornarse presente, puesto que, a diferencia del teatro, nos recuerda García Barrientos (2001), en el discurso cinematográfico, todo personaje ausente puede ser efectivamente representado.

La intervención del *sheriff* no consigue parar la acción de Fogarty, que acosa desde el coche a Tom Stall en los alrededores de la cafetería y a Eddie, la esposa, a quien aborda en el interior de un comercio del pueblo (min. 00.45.54). “[Su marido] sigue siendo el loco de Joey —le dice—. Y usted lo sabe. Pregúntele por su hermano. Pregúntele cómo intentó sacarme un ojo con un alambre de espino. Y, por último, pregúntele, cómo ha matado a tanta gente”.

Mientras tanto, Jack, el hijo, trasunto especular del adolescente que había podido ser Tom si no hubiera sido Joey, reacciona de forma extremadamente violenta ante una nueva provocación del compañero que lo acosa. Su padre, en la casa (min. 00.48.03), que no quiere verse reflejado en esta nueva actitud, le dice: “En esta familia no solucionamos las cosas a base de trompazos.” “No, claro, lo solucionamos a tiros,” responde el hijo. El padre le propina una sonora bofetada, lo que provoca la huida del hijo de la casa familiar.

En la secuencia siguiente, hay un intento de autodesenmascaramiento por parte de Tom cuando su mujer le narra su incidente con Fogarty en el pueblo y pretende telefonar a la policía. “Eso no servirá,” dice Tom, consciente de que tarde o temprano tendrá que dejar salir a Joey del lugar de su memoria donde lo ha estado ocultando. “Tengo que contarte una cosa,” añade. En ese momento, está a punto de romper la impostura, de desvelar su pasado, de renunciar al olvido, de compartir el peso de la memoria con el otro para ser comprendido. Pero no puede hacerlo. Fogarty ha llegado con el coche acompañado de sus dos guardaespaldas. En esta secuencia, que cierra la segunda parte en la que hemos dividido el relato, el personaje oculto se desvela, se torna patente y sustituye a Tom en una actividad para la que no es competente. Solo la habilidad criminal de Joey puede salvar a esa familia que ha construido Tom mientras se construía a sí mismo.

Tom sale a recibir a Fogarty empuñando una escopeta de caza, como lo haría cualquier padre para defender a su familia según el imaginario norteamericano. Tras el último y torpe intento de Tom por mantener la impostura, Fogarty le dice: “Veo que te crees tus propias mentiras. Has trabajado tanto para convertirte en lo que no eres que da pena verlo.” Luego, amenaza con matar al hijo, al que los guardaespaldas han sacado del coche, si no lo acompaña a Filadelfia. Tom arroja el arma al suelo, le ordena a su hijo que entre en la casa junto a su madre y se acerca al coche. Solo cuando la familia está a salvo, surge Joey definitivamente. “Sería mejor que os marcharais ahora mismo,” dice. Lo relevante no está en la dimensión locutiva de lo que dice, sino en cómo lo dice. La actitud corporal del personaje, su mirada y, sobre todo, el timbre y el tono de su voz (áspero, seguro, amenazador) indican al espectador que ya no se encuentra ante un corriente padre de familia, sino ante otro personaje, ese que apenas ha entrevisto en la primera escena de la cafetería y en el enfrentamiento verbal posterior con Fogarty y del que solo conoce su nombre, Joey Cusack. Inmediatamente, de un modo profesional y carente de toda emoción, se deshace con una atroz brutalidad de uno de los guardaespaldas, le arrebató el arma y abate al otro. Sin embargo, no puede evitar recibir un disparo de Fogarty, que se

acerca a él mientras está herido en el suelo. Antes de que Fogarty apriete el gatillo de nuevo, Joey dice fríamente: “Debía haberte matado en Filadelfia.” Es entonces, mientras la imagen muestra el rostro de Joey en un primer plano, cuando suena el disparo. Pero no proviene de la pistola de Fogarty, sino de la escopeta que empuña el hijo de Tom, que ahora contempla cómo su padre remata a Fogarty en el suelo. La mujer ha sido testigo de todo desde una de las ventanas de la casa, como también lo fue en el duelo en la cafetería (en este caso verbal) entre los dos hombres. Sin embargo, si en el primero solo escuchó un nombre, en esta ocasión ha visto las acciones que ha llevado a cabo el personaje que lleva ese nombre, que coincide con su marido. El planteamiento de la secuencia recuerda el duelo final de *La diligencia* (Ford 1939), un *western* canónico. No es casualidad, puesto que, como ya hemos dicho, la película de Cronenberg desarrolla el motivo de la impostura a través de los cánones del relato clásico. También Ringo, el personaje interpretado por un joven John Wayne, se enfrenta a tres pistoleros con una escopeta ante la presencia en la secuencia de Dallas, la mujer con la que va a compartir su vida. Sin embargo, Ringo no es ningún asesino, ni tampoco un impostor.

La doble reconstrucción del sujeto

Una vez culminado el desvelamiento ante su mujer e hijo en esa especie de anagnórisis aristotélica a la que ha asistido el espectador, la imagen del violento y despiadado Joey ha opacado a la del padre de familia. “He visto a Joey. Te has convertido en Joey delante de mis ojos. He visto a un asesino, como había dicho Fogarty. Mataste a mucha gente en Filadelfia, ¿verdad? ¿Lo hacías por dinero o porque te gustaba?”, le dice la mujer en el hospital donde lo han atendido de su herida (min. 00.55.59). La imagen, frente a la palabra, es absoluta. La palabra conlleva la posibilidad de la mentira; la imagen, cuando ha sido el resultado de una experiencia, no admite el disfraz. Una vez fijada en la mente del personaje, se convierte en memoria que lo conforma. Eddie, junto con el espectador, ha asistido a la transformación de un personaje latente, oculto, en personaje patente. “Joey lo hacía por ambas cosas —responde el marido—, pero yo, Tom Stall, no lo haría”. El nuevo proceso de reconstrucción solo puede llevarse a cabo a través del uso de la palabra en su dimensión locutiva, puesto que ya no hay nada que ocultar. Un momento después, tras el regreso de su mujer del cuarto de baño donde ha vomitado (puesto que la verdad, la confirmación verbal de lo que ha visto, es insoportable para ella), Tom busca la comprensión con la revelación de ciertos datos del pasado, una información dirigida tanto a su mujer como al espectador, en esa doble comunicación del diálogo cinematográfico. “Creía haber matado a Joey —dice—. Me fui al desierto y acabé con él. Tardé tres años en convertirme en Tom Stall. Yo no era nada hasta que te encontré”.

Es obvio el paralelismo entre esta secuencia en el hospital y aquella otra aparecida en la primera parte del relato. El contraste también es evidente. Del padre de familia y héroe que ha salvado a sus vecinos se ha pasado a un Tom cuestionado, manchado por ese pasado que se ha tornado presente. La siguiente secuencia (min. 00.59.38) subraya la dificultad de la reconstrucción. Al llegar a su domicilio, su hijo le espeta de repente: “¿Quién eres?” “Simplemente papá —responde Tom—. Tu padre”. El hijo se aleja de él en silencio. La aceptación parece imposible, puesto que el reflejo que le devuelven los otros es el de la violencia y la brutalidad de un asesino.

Incluso el *sheriff* local, que visita la casa familiar para interrogar a Tom (otra secuencia de contraste), manifiesta sus dudas sobre lo sucedido. Tampoco el policía lo reconoce como el padre de familia que se ha visto obligado a matar a tres hombres en defensa de la integridad de su familia, como sostiene Tom. Solo la aparición de Eddy, la mujer, que respalda su versión, impide que el *sheriff* inicie una investigación que desvelaría públicamente a Joey (min. 01.04.00), “Sam, tienes demasiado tiempo libre —dice—. Tom es quien dice ser y eso es lo

que importa". Luego, llora, una estrategia de simulación que logra su objetivo: el *sheriff* se va sin realizar más indagaciones. El pasado de Tom ha contaminado a la familia y la ha condenado a la impostura. Pero no hay aceptación. Eddy rechaza el agradecimiento de su marido, lo que provoca una feroz discusión que termina con un violento acto sexual que contrasta con la lúdica e ingenua relación que se le mostró al espectador en la primera parte del relato. Al finalizar, la mujer le espeta a Tom: "¡Jódete, Joey!". No lo llama Tom, sino con el nombre del asesino. Es un reconocimiento del personaje patente, que ahora se ha instalado en la memoria de la familia y que ha obligado a la esposa a la simulación delante del *sheriff*, que representa a la ley, a las normas que rigen ese mundo que había construido Joey para Tom a través de la impostura.

Tom intentó reconstruirse en el desierto, como le ha contado a su mujer, enterrando a Joey en su memoria, matándolo simbólicamente, pero el pasado tiene existencia también en todos aquellos que lo han compartido y que en cualquier momento pueden traerlo al presente y poner en peligro el mundo reconstruido. Era el caso de Fogarty, pero también de ese personaje ausente, aludido primero por el *sheriff* y luego por el propio Fogarty: Ricky Cusack, el hermano de Joey. Solo su eliminación del presente acabará con el peligro que supone el pasado para la nueva impostura que Tom compartirá con su familia. El relato da cuenta de ello en una larga secuencia en la que Tom o, mejor, Joey emprende un viaje a Filadelfia para enfrentarse a su hermano (min. 01.08.07-01.25.04). Antes de que Ricky Cusack se torne presente, lo primero que el espectador percibe de él es el espacio que habita: una mansión que es un castillo, una fortaleza custodiada por una decena de guardaespaldas. La percepción de Joey del lugar se expresa a través de la ironía. "Bonita entrada", dice. El sentido ilocutivo refleja su actitud a la hora de afrontar el último combate. No está impresionado, no siente miedo. Es Joey Cusack, el loco, el asesino, el monstruo.

La secuencia es de una brutal violencia. Joey elimina a todos y cada uno de los guardaespaldas utilizando sus habilidades hasta que, finalmente, acaba con la vida de su hermano. Solo entonces, con la muerte de Ricky Cusack, la nueva impostura está a salvo. Nadie con quien haya compartido el pasado puede traerlo de nuevo al presente. Por ello, Joey se dirige a un arroyo cercano y se lava la sangre que cubre su cuerpo como si de ese modo los restos de ese ser atroz que es se disolvieran en el agua. Una metáfora evidente del nuevo comienzo. El que camina en silencio hacia el coche que lo devolverá a la casa familiar ya no es Joey sino Tom Stall.

El relato se cierra con la secuencia silente a la que ya se ha hecho mención (min. 01.25.30). Tom llega a casa. Entra lentamente en el salón, donde la familia cena a la mesa. Los observa en silencio mientras comen. Ellos lo ignoran hasta que la hija pequeña se levanta y le pone un cubierto junto a ella. El padre se sienta. Nadie le habla, nadie lo mira. La esposa no aparta sus ojos del plato. El hijo, tras dudar un segundo, le ofrece la cesta del pan. Tom toma un pedazo y comienza a comer. La mujer levanta lentamente la cabeza. Él también. Se miran. En silencio.

Tom ha recibido el reconocimiento de los otros, con lo que culmina su nueva reconstrucción. El intento de olvido que lo llevó a la impostura se ha convertido en memoria aceptada por la familia. Ahora toda la familia comparte el silencio, el peso de la memoria, frente al *sheriff*, frente a sus vecinos, frente a los otros. Sin embargo, paradójicamente, la nueva reconstrucción de Tom Stall ha desencadenado una nueva impostura. Ahora, también la esposa y los hijos son impostores, porque, para seguir adelante, están obligados a mantener el secreto frente al mundo, a guardar silencio, a intentar olvidar. Ahora también son otros.

Conclusiones

Un relato cinematográfico es un mundo posible. Un universo con sus propias leyes *naturales* que se nos aparece como autónomo en su funcionamiento. Mediante la observación sistemática pueden descifrarse esas reglas a través de las cuales se nos presenta una realidad totalizadora. Interpretar ese mundo es, de algún modo, explicar nuestro mundo. Sus reglas, sus convenciones y, sobre todo, sus ocultaciones.

La exégesis de *Una historia de violencia* nos ha desvelado los mecanismos que rigen el funcionamiento de ese mundo posible donde habita Tom Stall, regido por la impostura. Se sostiene en un triple eje: experiencia-olvido-impostura (personaje reconstruido), experiencia-memoria-defensa de la impostura (personaje cuestionado) y desvelamiento-experiencia-nueva impostura (personaje doblemente reconstruido).

En el primer eje, la construcción de la identidad a través del olvido obliga al uso del disfraz, de la máscara, puesto que lo ya experimentado nunca puede ser borrado de forma voluntaria. Tom es lo que fue junto con las experiencias presentes que conformará su yo futuro, que tampoco podrá elegir olvidar. Solo podrá ocultar lo vivido, esconder la memoria frente a los otros. Fingir también que es otro.

Pero toda impostura conlleva la posibilidad de su desvelamiento, como se muestra en el segundo eje. Esta dicotomía provoca una tensión dialéctica en aquel que ha optado por el olvido y se verá abocado a enfrentarse con la memoria de ese otro que ha silenciado. La memoria siempre es compartida. La experiencia implica la presencia de otros que también guardarán memoria de lo experimentado. Su aparición en el presente, convirtiéndose en experiencia, pondrá siempre en cuestión la identidad reconstruida. Su latencia genera incertidumbre, tanto en la vida real como en el relato. Para la ficción es una suerte, porque provocará el conflicto necesario para el desarrollo de la trama, para el impostor (real o ficcional) un elemento que cuestionará su identidad y que tendrá que abordar, no solo con el silencio de la experiencia vivida, de la memoria, sino también con el uso de la mentira, de la palabra disfrazada.

En el tercer y último eje, el desvelamiento es también experiencia. Aquellos que la comparten la convertirán en memoria, en imagen impresa en la retina en la que Tom Stall siempre verá reflejado su pasado, su memoria, el otro yo que fue. A partir de ahí, la supervivencia del mundo construido solo es posible a través de un nuevo intento de olvido. Pero el olvido voluntario es imposible, solo queda silenciarlo, ocultarlo a través de una impostura compartida por todos aquellos que son partícipes del secreto.

A través del funcionamiento de este triple eje lleva a cabo el proceso de reconstrucción identitaria, también dialéctico, sustentado en la tensión entre memoria y olvido, entre el personaje patente (Tom) que se presenta en el primer eje y el personaje latente (el Joey oculto) que se desarrolla durante el segundo. El proceso culmina con el fin de la latencia. La aparición en el tercer y último eje del Joey ya desvelado, que constata el inicio de una nueva impostura, esta vez compartida, sustentará el regreso nuevamente de Tom. El espectador no ha asistido a una historia de violencia, como parece indicar el título de la película, sino a una historia sobre la memoria y la necesidad de olvido. La violencia solo es la consecuencia de la impostura. El mundo posible en el que el relato cinematográfico sumerge al espectador es, como el propio relato, un simulacro.

Dice Lledó (1991, 92), con quien abrimos este artículo, que “con la escritura la memoria alcanza un grado superior de intersubjetividad que aquel que se manifiesta en el inmediato diálogo del hombre con otro hombre, o del hombre consigo mismo.” La escritura fija la memoria para convertirla en experiencia para el lector. Y el cine, nos dice Roland Barthes (citado en García Barrientos

2001), como la literatura, y a diferencia del teatro que es permanente actualización, es escritura. Escritura a través de un montaje de imágenes que soporta la ficción, experiencia vicaria de un mundo posible que trata de hacerse pasar por real, experiencia simulada, pero experiencia eficaz para el espectador, que ha contemplado a Tom Stall sumergiéndose en su mundo, proyectándose en él, percibiéndose como él, compartiendo sus silencios y su memoria.

Y, llegados a este punto, se puede tener la intuición de que, aunque Leibniz sostenía que las ficciones son mundos posibles que como tales no forman parte de la realidad (citado en Doležel 1997), el mundo ficcional sí podría contener toda la realidad de nuestro mundo, la patente y la ausente, la manifiesta y la oculta, como un espejo que nos enfrenta a una imagen que nos hace dudar de quiénes somos.

[REFERENCIAS]

- Amiel, John. *Sommersby*. 1992; Estados Unidos: Regency Enterprises, Alcor Films, Canal+, 1992.
- Austin, John. Langshaw. 2004. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Cronenberg, David. *A History of Violence*. 2005; Estados Unidos: New Line Cinema, BenderSpink, 2005.
- Cronenberg, David. *Eastern Promises*. 2007; Reino Unido: BBC Films, Astral Media, Corus Entertainment, Téléfilm Canada, Kudos Productions, Serendipity Point Films, Scion Films, Shine Pictures, 2007.
- Doležel, Lubomír. 1997. *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.
- García Barrientos, José Luis. 1991. *Drama y tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García Barrientos, José Luis. 2001. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- García Jiménez, Jesús. 2003. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Gorostiza, Jorge y Pérez, Ana. 2003. *David Cronenberg*. Madrid: Cátedra.
- Jitrik, Noel. 2007. *Fantasmas semióticos: Concentrados*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lledó, Emilio. 1991. *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Marzabal Albaina, Iñigo. 2015. "Cuerpo, identidad y violencia (en un cierto cine contemporáneo)". *Eutopía* 9: 139-147. Consultado: 3 de noviembre de 2020. <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:133795/ATTACHMENT01>.
- Montes, Gustavo. 2009. "El silencio en el diálogo cinematográfico". *Enlaces* 10: 1-9. Consultado: 3 de noviembre de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2897447>.
- Pavis, Patrice. 2002. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Piglia, Ricardo. 2006. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Ricoeur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Almada, Johanna. 2014. "David Cronenberg y el cuerpo abierto". *Calle14: revista de investigación en el campo del arte* 14: 44-54. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2014.2.a08>.
- Stanislavski, Konstantin. 1997. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
- Vigne, Daniel. *Le retour de Martin Guerre*. 1982; Francia: Marcel Dassault, France 3, S.F.P.C., 1982.
- Wagner, John y Vince Locke. 2004. *Una historia violenta*. Bilbao: Astiberri.