

## SABOTAJES CINEMATográfICOS: HITCHCOCK, TARANTINO Y ALMODÓVAR

### CINEMATIC SABOTAGES: HITCHCOCK, TARANTINO, AND ALMODÓVAR

**Gregory Charles Stallings**

Brigham Young University

[gregory\\_stallings@byu.edu](mailto:gregory_stallings@byu.edu)

#### Resumen

Este ensayo considera el tema de sabotaje en Hitchcock, en especial su película británica *Sabotaje*, en términos de la teoría silogística de Manuel Asensi. También analiza temas subversivos semejantes en dos obras contemporáneas, *Malditos bastardos* de Quentin Tarantino y *Volver* de Pedro Almodóvar. Los sabotajes literales en la película de Hitchcock (la colocación de bombas en relación con el cine) se combinan con la matanza de un esposo (tratándole como un pedazo de carne) para figurar un cine radical no solo como un arte anti-aurético (en el sentido del arte mecánicamente reproducido de Walter Benjamin) sino también como un texto atético, en términos de Asensi, para desconstruir el silogismo entimemático que informa el modelo del mundo (la sociedad y la política son como una obra artística de formas puras) al fondo del fascismo histórico. *Malditos bastardos* y *Volver* van más allá de *Sabotaje* de Hitchcock al ofrecer un hospedaje al subalterno en pos de los silogismos saboteados. La crítica como sabotaje nos ayuda a ver la dimensión subversiva de estas y otras películas. Al mismo tiempo, el análisis de los sabotajes cinematográficos pone en relieve el impacto político de la teoría de Asensi de la crítica como sabotaje.

El fondo teórico de este artículo es el libro *Crítica y sabotaje* de Manuel Asensi que demuestra que las obras literarias y fílmicas tienen una función performativa. Son discursos que modelizan sujetos en el mundo. Tales modelizaciones ocurren de una manera inconsciente puesto que cada discurso contiene un silogismo que implica un modelo del mundo. La crítica como sabotaje es un instrumento para revelar estos silogismos modelizantes escondidos en las obras. Algunos textos como las películas estudiadas en este artículo explícitamente sabotean los modelos del

mundo que históricamente han servido para reprimirnos, de modo que la crítica como sabotaje se une a la visión de Walter Benjamin del arte nuevo capaz de estallar el aura (los valores del culto inseparables del fascismo) asociado con el arte clásico. El cine para Benjamin, siendo un arte mecánicamente reproducido, tenía esta potencia explosiva. Es precisamente la misma visión sabotadora que encontramos en las películas analizadas en este ensayo.

### Abstract

This essay considers the theme of sabotage in Hitchcock, especially in his British film *Sabotage*, in terms of Manuel Asensi's syllogistic theory. It also analyzes similar subversive themes in two contemporary movies, Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds* and Pedro Almodóvar's *Volver*. The literal sabotage in Hitchcock's film (the placement of bombs in relation to cinema) is combined with the murder of the husband (treating him like a piece of meat) in order to constitute a figure of radical cinema not only as anti-auretic art (in the sense of the work of art in the age of mechanical reproduction according to Walter Benjamin) but also, in terms of Manuel Asensi, as an athletic text in which the enthymematic syllogism which informs the fascist model of the world (society and politics are like an artistic work based on pure forms) is deconstructed. *Inglourious Basterds* and *Volver* go further than Hitchcock's *Sabotaje* by offering hospitality to the subaltern in the wake of sabotaged syllogisms. Criticism as sabotage allows us to see the subversive dimension of these and other films. At the same time, an analysis of cinematic sabotages may serve to illuminate the political impact of Asensi's theory of criticism as sabotage.

The theoretical base of this article is Manuel Asensi's book *Crítica y sabotaje* which demonstrates that literary and film works have a performative function. They are discourses which modelize subjects in the world. Such modelizations occur unconsciously inasmuch as each discourse contains a syllogism which implies a model of the world. Criticism as sabotage is an instrument for revealing these hidden modelizing syllogisms in works. Some texts such as the films studied in this article explicitly sabotage the models of the world that historically have served to repress us, in such a way that criticism as sabotage joins with the Walter Benjamin's vision of a new art that would be capable of exploding the aura (the cult values inseparable from

fascism) associated with classic art. As a mechanically reproduced art, cinema for Benjamin possessed this explosive potential. This is precisely the same sabotaging vision that we find in the films analyzed in this essay.

**Palabras clave:** Crítica como sabotaje, silogismo, Hitchcock, Aura, subalterno.

**Keywords:** Criticism as sabotaje, syllogism, Hitchcock, Aura, subaltern.

En su ensayo “El desenmascaramiento en Lacan y en la crítica como sabotaje”, Manuel Asensi Pérez toca con sutileza el tema de los cambios en la Ley que ocurren con el sabotaje crítico o artístico de los silogismos que rigen nuestro modelo mundo. Siempre existe el peligro en las revoluciones artísticas de reemplazar el viejo silogismo con un nuevo modelo silogístico que repita los mismos abusos del viejo orden, como canta el grupo británico de rock The Who: “Meet the new boss/Same as the old boss”.

La crítica como sabotaje intenta “descubrir en el entramado discursivo los silogismos del Amo que llevan a actos, gestos y sumisiones. Lo de la invención de una nueva Ley plantea el problema de su límite y de la posibilidad de esa transgresión sin repetir la estructura de la Ley que se pretende poner en cuestión” (Asensi, 2013: 250). Tal sabotaje de los modelos represivos del mundo no es nada fácil por el hecho de que los silogismos que los generan, soldados al significante e inseparables al orden simbólico, solo se perciben con gran dificultad, tal como la revelación de la verdad como *aleitheia* en Heidegger: se alza el telón solamente para entrever una verdad oculta.

Asensi nos reta a que efectuemos la crítica como sabotaje, y para iniciarlo al adoptar el “Che vuoi?” lacaniano, el “¿qué me quieres?” que constantemente pregunta el subalterno a las instituciones y a las hegemonías: “Y una vez reconocida la dialéctica de la pregunta “¿qué me quieres?”, se vislumbra que el objetivo central de la crítica como sabotaje” (Asensi, 2013: 250). La crítica como sabotaje es por eso un sabotaje cuyo horizonte continuo es el subalterno quien inicia la fisura en el orden simbólico, “el análisis del lugar en el que el silogismo vacila, tartamudea y dice más de lo que cree decir. con paciencia en anticipación de los momentos de vacilación o fisura en el Otro, en el orden simbólico, para poder entrever el silogismo que sabotaremos: ¿Cómo sería posible desmontar un silogismo si no fuera porque este tropieza, se



dobra ante sí mismo y deja entrever lo que a toda costa quiere ocultar?” (Asensi, 2013: 250). El hecho de que el silogismo se liga al significante causa la dificultad para verlo, no obstante es precisamente el deber del crítico saboteador. De hecho es este lado oscuro que más nos debe preocupar como críticos y artistas (“Cierto que a veces lo que se oculta no se halla tan falto de luz, pero nos debe preocupar más aquello que en el silogismo aparece velado que no aquello que se muestra”, Asensi, 2013: 250).

Algo constante en la crítica como sabotaje es el imperativo para oír al voz del subalterno que, al igual que los silogismos, se escucha solo difícilmente por el hecho de estar soldado al significante. Pero como afirma Asensi en pos del famoso ensayo de Spivak de “Can the Subaltern Speak”, podemos empezar a notar no solamente el Otro en el subalterno (operación semejante al análisis lacaniano) sino que hay que identificar el deseo del subalterno, su “Che vuoi?” frente al Otro. En este trabajo quiero tratar una línea en la historia del cine cuya visión es así de explosiva en cuanto a los silogismos del pasado en unas obras actuales cuyos antecedentes se encuentran en las primeras películas de Alfred Hitchcock. Seguiremos temas del sabotaje cinematográfico en obras de Quentin Tarantino y de Pedro Almodóvar quienes, como el maestro Hitchcock, emplean la figura del terrorismo para sugerir la vacilación en el orden simbólico causada por el subalterno. Como las primeras obras británicas de Hitchcock, estas obras contemporáneas son alegorías que irónicamente figuran la anti-figuración: el imperativo de Walter Benjamin de un cine de-aurético. No obstante, *Malditos bastardos* (*Inglourious Basterds*, 2009) de Tarantino y *Volver* (2006) de Almodóvar son películas que van más allá de la subversión anti-aurética para percibir, aunque imperfectamente, un nuevo modelo de mundo que se manifiesta después del sabotaje de los silogismos represivos del pasado (Asensi, 2013: 237).

### **Sabotaje del silogismo del aura**

Entre las películas británicas de Alfred Hitchcock, *Sabotaje* (1936) ha mantenido una posición problemática en la recepción crítica del director (McGilligan 2003). Tal como ocurre años después con *Psicosis* (*Psycho*, 1960), Hitchcock excede las reglas del cine popular al matar a un personaje central inocente, el niño Stevie (Desmond Tester) de una manera brutal y aparentemente sin justificación (Cohen 2005). El dueño de la empresa cinematográfica en *Sabotaje*, Karl Verloc ([Oscar Homolka](#)), es tal vez el



mejor ejemplo en las obras británicas de Hitchcock de un personaje cuyos actos terroristas subvierten la estética asociada con la tradición occidental. Según el crítico norteamericano Tom Cohen, no es ninguna coincidencia que Verloc, igual que los otros terroristas y criminales en las películas inglesas, se asocia con el cine. Según Cohen, el cine de Hitchcock ha realizado la visión de Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de la potencia subversiva del arte nuevo. Hitchcock demuestra esta misión sabotadora a través de sus películas británicas como *Los 39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935), *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934) y *Agente secreto* (*Secret Agent*, 1936) (Cohen 2005: 145-162).

Al mismo tiempo que se nota en *Sabotaje* una subversión cinematográfica semejante a la de Benjamin, podemos observar elementos de la crítica como sabotaje según Manuel Asensi. *Sabotaje* es un texto *atético* puesto que los textos atéticos “sabotean y solo requieren que la crítica describa su acto de sabotaje” (Asensi, 2011: 53). El cine para Hitchcock ha sido una fuerza explosiva para atacar un silogismo inherente en la ideología estética occidental asociada con la tradición greco romana. En una escena clave, Verloc imagina la destrucción de Piccadilly Circus en Londres al mirar un acuario como si mirara un pantalla del cine: los edificios anteriormente de formas proporcionadas de repente estallados, liquidados y sin forma (lo que Bataille llamaba lo *informe*) como en un cuadro de Dalí.

*Sabotaje* subvierte el silogismo entimemático falso que ha sostenido la tradición occidental. El silogismo que produce este modelo del mundo de la forma clásica greco-romana (pura, unida, sin diferencias) progresa desde lo general del arte hasta lo general de la política y de la sociedad. Es un modelo del mundo purificado de las diferencias étnicas y políticas en la realización de lo que Paul de Man ha llamado la ideología estética, una confusión de arte y política. Esta confusión “de la realidad lingüística o semiótica con la realidad fenoménica” (Asensi, 2013: 237) ha tenido efectos demasiado reales durante el siglo 20 como el nazismo de un pintor fracasado, Adolf Hitler, en colaboración con el novelista Joseph Goebbels (personajes en *Malditos Bastardos*), o como la falange formada por los poetas Rafael Sánchez Mazas y José Antonio Primo de Rivera.

La confusión de la ficción y el arte con la política descrita por Paul de Man entonces tiene efectos performativos reales en el mundo, inclusive varias de las



atrocidades del siglo 20. Seguramente el fascismo histórico en Alemania, Italia y España es el ejemplo supremo de las modelizaciones basadas en la ficción descritas por Asensi cuando escribe “que lo que llamamos ‘mundo’ sea, en realidad, un modelo de mundo ficticio no le quita ninguna gravedad ni ningún peso, dado que esa ficcionalidad posee una capacidad performativa que establece una relación del organismo con su realidad” (Asensi, 2013: 246-247). El capitalismo y el fascismo son modelos del mundo demasiado parecidos para un anarquista como Verloc, y es por eso que intenta sabotear sus formas puras, “las aristas invisibles” de algo que percibe al fondo de ellos: un silogismo que tiene sus orígenes en la cultura greco-romana (Asensi, 2013: 253).

Al inicio de *Sabotaje* la cámara muestra en primer plano la imagen de una página de un diccionario inglés y realiza un movimiento de acercamiento hasta iluminar la palabra “sabotaje”: “destrucción premeditada de edificios o máquinas con el propósito de alarmar a un grupo de personas o provocarles una intranquilidad”.<sup>1</sup> Desde el punto de vista de la crítica como sabotaje, las palabras “con el propósito de alarmar” constituyen el componente afectivo para lograr el deseado performativo. De una vez se nota que el sabotaje en la película se tratará del cine mismo puesto que el acto saboteador en la película es como el significante literario que jamás se separa de sus componentes afectos. Se trata del neologismo de Asensi en su libro *Crítica y sabotaje* de los *afeptos*, un agente modelizador que encuentra su impacto en la combinación de afectos (en términos de Deleuze y Guattari) y perceptos (aquí, el afecto es de “alarmar”) (Deleuze y Guattari, 1999): “El silogismo afectivo propio de la ‘literatura’ (lo que allí se denominó mediante el neologismo *afepto*), así como los modelos de mundo a los que da lugar, no se sitúan en el plano del contenido, no dependen de lo que en términos tradicionales podría llamarse ‘significado’, sino que se presentan totalmente unidos al plano de la expresión, son en ese sentido un efecto del significante con el que están relacionados de forma íntima” (Asensi, 2014: 291). De inmediato se nos muestra el primer sabotaje de un apagón general que deja la ciudad de Londres en una oscuridad completa. Como veremos, *Sabotaje* combina esta y otras figuras del cine como acto del terrorismo con un propósito de subvertir la luz de la tradición occidental.

A continuación exploro los sabotajes artísticos iniciados en *Sabotaje* tal como se manifiestan más tarde en *Malditos bastardos* y también en *Volver*. Estas películas



recientes se inspiran con *Sabotaje* para realizar un cine que, en términos de Walter Benjamin y de Manuel Asensi, destruye el silogismo que determina el aura asociado con el arte tradicional, y lo hace por medio de un *shock* o “stoss”. Si el cine desde la época de Benjamin rápidamente ha ido traicionando la promesa en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” con la reintroducción del aura (por medio del sistema de las estrellas), estas obras posmodernas inspiradas por *Sabotaje* introducen un *nuevo aura* de las diferencias como resultado de los silogismos saboteados (Cohen, 2005: 162). *Volver* y *Malditos bastardos* renuevan la promesa de un cine que destruye el silogismo asociado con el aura del arte tradicional, al mismo tiempo que exceden la visión de Hitchcock para ofrecer un hospedaje al subalterno.

### La prosopopeya sabotada: *Malditos bastardos*

En un momento clave de *Malditos bastardos* de Tarantino, se inserta una breve escena de otra película: vemos unos segundos de *Sabotaje* cuando Stevie, en rumbo a Piccadilly Circus, se lleva un contenedor de película en el autobús público sin saber que contiene una bomba adentro que ha colocado el señor Verloc. La voz en *off* de Samuel L. Jackson en este momento explica la calidad explosiva asociada con esta clase de celuloide viejo: “En ese momento, la película de nitrato de 35 mm era tan inflamable que no se podía llevar un rollo en un tranvía. La película de nitrato se quema tres veces más rápido que el papel”. Shoshanna Dreyfus ([Mélanie Laurent](#)), la hija de una familia judía masacrada en la primera escena de *Malditos bastardos*, es ahora la dueña de un teatro de cine (tal como ha sido el anarquista Verloc en *Sabotaje*) que guarda este celuloide. Se desarrolla un leitmotiv del cine como lugar de la hospitalidad (siendo un “movie house”) en la película cuando Shoshanna se prepara para ser la anfitriona (“hostess”) en su teatro de los grandes líderes del partido nazi para el estreno de *Nation’s Pride*, una película celebrando los logros bélicos de un joven soldado nazi, Fredrick Zoller (Daniel Brühl). *Nation’s Pride* está diseñada para ser el gran triunfo cinematográfico de Joseph Goebbels. Es precisamente la clase de suceso que Walter Benjamin teme al final de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, la apropiación del nuevo arte por el fascismo (Benjamin, 1968: 241-242).



Quando los nazis visitan el teatro de Shoshanna, Goebbels comenta sobre la falta de estatuas griegas—es decir, una ausencia del aura—en el teatro: “Tal vez vaya al Louvre a buscar unos desnudos griegos y los reparta por el vestíbulo”. Este comentario de Goebbels demuestra la visión nazi de un cine ligado con el silogismo greco-romano al fondo del valor culto artístico del aura. Este aura en Benjamin tiene que ver con un silogismo entimemático de saltar desde una presuposición particular (las obras de arte han sido mágicas para los pueblos pre-clásicos) hasta una regla general (las grandes obras desde el clasicismo tienen un valor del culto). Es por eso que Shoshanna, como Verloc en *Sabotaje*, desea utilizar la potencia del cine para efectuar un *shock* o “stoss” de-aurético capaz de dejar el silogismo clásico al fondo del fascismo en ruinas.

Mientras Shoshanna planea el incendio en su propio teatro por medio de su colección de películas viejas, Aldo “el Apache” Raine ([Brad Pitt](#)) y sus Bastardos planean un ataque de dinamita para la misma noche. Aunque Shoshanna nunca sabe nada del plan de los Bastardos, el fuego planeado por ella coincidirá con la misión de Aldo y su grupo de terroristas judíos. Los Bastardos son saboteadores expertos en términos de Paul de Man en la *desfiguración*, o *defacing*, es decir, en marcar y desfigurar *la cara* asociada con los ideales estéticos de la tradición occidental (en especial su obsesión con la prosopopeya): a cada nazi que capturan o le cortan el cuero cabelludo o le marcan la frente por una esvástica (de Man, 1998). Cuando Shoshanna interrumpe *Nation's Pride* durante su estreno en un momento de parábasis para insertar su propio fragmento de celuloide, es un ejemplo de lo que Asensi llama, en la huella de Paul de Man, un hipograma o infra-texto. Asensi encuentra un ejemplo de la hipograma en la presencia invisible del texto de Cervantes en los textos del mismo Paul de Man: “La relación queda como sigue: *D. Quijote de la Mancha* provoca, junto a otros textos, que Schlegel formule su teoría fragmentaria sobre la ironía, y esta teoría de Schlegel da pie para que Paul de Man formule sus ideas sobre la ironía. La conclusión es simplemente silogística: *D. Quijote de la Mancha* es el infra-texto, el silogismo que está enterrado debajo de la teoría demaniana sobre la ironía. *D. Quijote* es, fuera él consciente de ello o no, el texto en el que se sostiene una buena parte de la teoría de Paul de Man” (Asensi, 2011: 299). Este inter-texto *en abyme* de la hipograma al mismo tiempo indica el silogismo que informa la obra: “Lo que Paul de Man denomina ‘hipograma’ o ‘infratexto’ no es sino el hecho de que varios textos



tengan en común (aunque sea a través de formas contradictorias y no formulables en términos lingüísticos) un mismo silogismo y un modelo de mundo semejante a la vez que se leen entre sí y mantienen distintos tipos de relación, incluso aquella de la ininteligibilidad mencionada por el teórico belga” (Asensi, 2011: 32).

Cuando Shoshanna introduce su propia película dentro de la obra cinematográfica fascista en un momento de parábasis, en efecto ella reduce la obra de Goebbels en un infratexto *en abyme*. En el proceso ella sabotea el silogismo entimemático al fondo del fascismo. La subversión de Shoshanna lleva algo en común con la música jazz de su época que también estaba en conflicto con el fascismo. Henry Louis Gates identifica el núcleo subversivo del jazz en su tendencia a ofrecer a su público una repetición con una diferencia seminal (Gates, 1988). El gran ejemplo de Gates es el saxofonista John Coltrane quien ha saboteado la canción “My Favorite Things” de Julie Andrews al convertirla en una hipograma dentro de su propia versión del jazz modal, mucho más brillante. En el proceso, Coltrane ha saboteado un silogismo entimemático falso de su época (extendiendo desde algo particular hasta lo general): ningún hombre negro tocaba las obras musicales en Broadway, por lo tanto los negros no eran capaces de tocar esa música. Así que Coltrane ha saboteado un silogismo que ha servido para reducir al hombre negro al estatus del subalterno, para quitarle la voz.

De la misma manera, Shoshanna sabotea el silogismo inherente en la película de Goebbels. Ella empieza con la identificación aurética por los espectadores figurada por la cara heroica de Fredrick quien les pregunta: “¿Quién quiere enviarle un mensaje a Alemania?” Contra su propia voluntad, el público en el teatro se identifica con la cara de Fredrick rápidamente desfigurada por el fuego en anticipación de su propia desfiguración en las llamas. La cara de Fredrick se corta por el montaje preparado por Shoshanna para ceder a la imagen de la cara. En este momento, Shoshanna brevemente se convierte desde subalterna judía (preguntando “Che vuoi?”) en Ama de una nueva Ley. No pregunta al Otro “¿qué me quieres?” Al colocar la obra artística fascista *en abyme* y en llamas, Shoshanna no solamente la destruye sino que invierte el silogismo entimemático que progresa desde una presuposición particular del arte clásico a una generalización del estado como una obra unificada, sin diferencias que constituye el fascismo. Shoshanna reemplaza el silogismo del aura con un nuevo



modelo del arte determinado por un silogismo artístico *para la muerte*: “Yo tengo un mensaje para Alemania. Que todos van a morir”.

La película insertada de Shoshanna que interrumpe la obra producida por Goebbels marca el principio del incendio que quema todo (incluso la cara de Shoshanna, afuera y adentro de su pequeña película) en un acto supremo de un *defacing*: “Quiero que miren la cara de la judía que lo hará. Quémalo, Marcel”. Este motivo de la destrucción del aura ha llegado a un performativo terrorífico en el cual mueren los más altos del partido nazi para luego ganar los aliados la guerra en una noche. En cuanto a la historia del cine, Shoshanna ataca no solamente el silogismo al fondo del arte fascista sino del cine de Hollywood que en esos años, según Cohen, ha traicionado la visión articulada por Benjamin de un cine radical de-aurético para introducir los valores cultos del aura, la prosopopeya y la nostalgia en sus películas (Cohen, 2005). El sabotaje de la prosopopeya—y del silogismo clásico que sostiene—por el deseo del subalterno (Shoshanna en concierto con su novio de la raza negra) se resume en el título de esta parte de *Malditos bastardos*: “Capítulo Cinco: Venganza de la cara grande”.

La subversión del silogismo entimemático al fondo del fascismo también es figurada con la *desfiguración* (en términos de Paul de Man) de las caras combinada con un leitmotiv de la hospitalidad tornada hostil en *Malditos bastardos*. El motivo de la hospitalidad que ha llegado a un crescendo en el momento climático de la película cuando Shoshanna asesina a los oficiales nazis en su propio teatro o “movie house”, se pone de relieve al considerar el paralelismo entre el incendio de Shoshanna y una larga secuencia anterior centrada en los Bastardos. La famosa actriz del cine y doble agente Bridgette von Hammersmark (Diane Kruger) ha organizado una reunión en una taberna para comunicar las instrucciones del acto terrorista inminente en contra del estreno de la película nazi. Pero ella y los tres bastardos se encuentran atrapados en la taberna por una celebración de los nazis por causa del nacimiento del hijo de uno de sus soldados. El nuevo padre empieza a detectar algo extranjero en el acento del Teniente Archie Hicox (Michael Fassbender). Aunque Hicox en una escena anterior ha declarado que su alemán es fluente, su deficiencia se expone de una manera trágica durante la noche en la taberna. Hicox es un crítico e historiador del cine alemán, el autor del libro *Arte de los ojos, el corazón y la mente: el cine alemán en los años veinte* además de un estudio del director alemán G.W. Pabst. Las varias conexiones con el



cine en la escena se fortalecen al considerar no solamente la presencia de la famosa actriz (von Hammersmark) sino también el hecho de que todo el tiempo han estado jugando un juego de la identidad desconocida por medio de unas inscripciones en tarjetas sobre la frente de cada persona con temas relacionados con el cine tales como King Kong, Brigitte Horney y G.W. Pabst (otra imagen más en la película del *defacing* por medio del cine).

El hecho de que esta escena altamente cinematográfica termina abruptamente en especie de parábasis (una masacre en la que solamente la estrella del cine la sobrevive) sirve para indicar un tema central en *Malditos bastardos*. El cine se trata de un exceso, de lo que Georges Bataille llamaba el *gasto improductivo*, el arte como “creación por medio de la pérdida” (Bataille, 1987: 30). Según Bataille el artista mismo se consume en el exceso del proceso creativo: “la función creativa compromete la vida misma del que la asume, puesto que lo expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza, a la persecución de sombras fantasmales” (Bataille, 1987: 30-31). Es lo que hacen Soshanna y Bridgette al final de *Malditos bastardos* al desfigurarse por medio de su arte cinematográfico. La prosopopeya se interrumpe en un momento de parábasis, un fenómeno marcado por el sabotaje de apariencias y unidades: “la parábasis tiene como efecto la destrucción de la forma, de la representación” (Bataille, 1987: 299).

También es lo que hace Raine (Pitt) al final de la película cuando desfigura la cara del coronel Landa para crear su “obra maestra”. La cara desfigurada de Landa (en una imagen climática de la *desfiguración* demaniana) es la figura final del sabotaje del aura para sugerir los silogismos clásicos ya en ruinas. El hecho de que Raine no muere como otros saboteadores en *Malditos bastardos* indica la posibilidad de la vida después del gasto improductivo cinematográfico. Nos acordamos que el gasto improductivo, tal como describe Bataille, es *la creación* por medio de una pérdida. El análisis que ofrece Asensi de *Vertigo* de Hitchcock en *Crítica y sabotaje* puede ser útil aquí al destacar el hecho de que el gasto improductivo de Bataille le conduce al héroe a la inmersión en la ficción: “De ahí también la cara erótica del vértigo, pues es fácilmente asimilable a esa pérdida de la discontinuidad de la que nos habla G. Bataille cuando trata de caracterizar el erotismo y la sexualidad por relación a la muerte. Dicho de forma breve: el vértigo es la tendencia hacia la diseminación y la pérdida, hacia la ficción absoluta, hacia el no-ser total. Scottie arrastra consigo mismo una tendencia



hacia la ficcionalidad radical” (Asensi, 2011: 152-153). Raine y sus soldados judíos han sobrevivido la guerra contra el fascismo que quería reducirles a un estado del subalterno y finalmente de ceniza. Su sobrevivencia tal vez pueda parecer más ficticia que real para los espectadores de *Malditos bastardos*. Como Scotty en *Vertigo*, Raine y sus bastardos sobreviven adentro de una ficción que no deja de tener efectos performativos en nuestro mundo.

### Parábasis y hospedaje

En *Sabotaje* de Hitchcock, la matanza del terrorista Karl Verloc por su propia esposa corresponde a una economía de exceso. Al comenzar la cena diaria en los segundos antes de su muerte, Verloc ha intentado una reconciliación con su mujer, sugiriéndole que deben tener sus propios hijos para olvidarse de la muerte de Stevie. Verloc, a pesar de sus pretensiones anarquistas, obedece el silogismo que sostiene “un modelo de mundo cuyo discurso del Amo dicta la prioridad de la familia burguesa y de sus reglas” (Asensi, 2013: 247). Mrs. V. responde a esta propuesta al meterle una cuchillada en el costado. Es un acto que constituye una alegoría del poder performativo del cine al producir un afecto peculiar en el público. Como ha indicado Slavoj Žižek, el crimen de Mrs. V. produce una extraña reacción emocional de satisfacción mezclada con simpatía en el público puesto que Verloc es uno de los muchos “padres del goce” en Hitchcock que para el espectador merecen la muerte (Žižek, 1994: 194-195). Una escena de la hospitalidad de un padre gozando la cena diaria se convierte en una escena siniestro o *unheimlich* cuando se revela la hostilidad al fondo de cada acto de hospedaje. Jacques Derrida explica que la etimología de la palabra *hospitalidad* implica una desconstrucción dentro de la misma palabra. De la palabra del latín *hospes* vienen las palabras *hostis* y *pets*: *hostis* significando extranjero o enemigo que tomó el significado de enemigo “hostil” (Caputo, 1996: 109-113).

La hospitalidad se asocia con un exceso afectivo en otros momentos de *Sabotaje*. El cine es una imagen de la hospitalidad en la obra puesto que el teatro Bijou que pertenece a la familia Verloc es también su casa en una realización literal del concepto angloamericano de “movie house”. Según Cohen un exceso se asocia con el cine desde el principio de *Sabotaje*. Al colocar arena en el sistema público de las



lucos, Verloc trata de crear pánico en la ciudad de Londres en un acto de sabotaje. Luego el viejo anarquista se sorprende cuando las personas en la calle reaccionan con risas en vez de terror. Cohen sugiere que esta reacción paralela a la del público en las primeras películas de Hitchcock cuando ellos consideraban sus obras superficiales. Con *Sabotaje* Hitchcock violará su contrato con el público (Cohen, 2005). Stevie, el hermano de Mrs. Verloc (Sylvia Sidney), morirá en una explosión en el centro de la ciudad. Es un motivo recurrente en *Sabotaje*: el cine que excede el acuerdo con el público, la violación de un silogismo inherente en el cine tradicional (los niños nunca mueren así en las películas...) en un uso radical de la parábasis: “Lo que deseo subrayar es que si el texto cervantino es, en efecto una alegoría de los tropos y de su dimensión performativa, entonces lo que la parábasis interrumpe es ese proceso de alegorización de los tropos” (Asensi, 2011: 305).

*Malditos bastardos* demuestra una simpatía con la visión saboteadora de Hitchcock. Tal como ocurre en *Sabotaje*, el silogismo en el Otro concerniente a la hospitalidad se invierte y se torna hostil en una prefiguración del tema del cine en la película. La primera escena de *Malditos bastardos* introduce tal hospedaje hostil cuando un granjero francés, Perrier LaPadite, es sorprendido por la visita del coronel Hans Landa (Christoph Waltz) de la SS quien parece respetar las normas de la hospitalidad: “Esperaba que me invitara a entrar en su casa para poder conversar.” “Si no le ofende, ¿podría pedirles a sus hijas que salgan?” Pero Landa más bien ha llegado para introducir la hostilidad dentro de una casa que está dando hospedaje al subalterno. El señor LaPadite está dando refugio a una familia judía en su casa, y el propósito del coronel Landa es de cazar a los judíos escondiéndose en la zona. En este momento el público se entera que en una familia judía, los Dreyfus, está escondiéndose debajo de las tablas del suelo de la casa. La hospitalidad que el señor LaPadite ha extendido hacia la familia Dreyfus se torna en algo hostil cuando Landa le obliga a revelar su lugar de escondite. El lenguaje de Landa en este momento destaca una relación quiástica entre la hospitalidad y la hostilidad: “Piense cómo es el mundo de una rata. Es un mundo *hostil*”. “Si una rata correteara frente a su puerta, ¿la recibiría con *hostilidad*?” “Le agradezco la leche y su *hospitalidad*”.

Algo que vincula la hospitalidad de esta escena con la cena en *Sabotaje* en la cual Verloc muere es la imagen de la comida, específicamente la leche. La leche aquí es una figura del exceso (“Antes de irme, ¿me daría otro vaso de su deliciosa leche?”)



asociado con una hospitalidad para el subalterno que puede volverse amarga. Cuando se le escapa Shoshanna de la masacre de su familia, Landa le dice con confianza (aunque ella no puede oír), “Adiós, Shoshanna”. El coronel todavía no sabe que Shoshanna realizará una inversión de la hospitalidad mezclada con parábasis más terrible que la suya con el asesinato de Hitler y los otros funcionarios nazis adentro de su *movie house*). En estos momentos de *Malditos bastardos* se efectúa una conexión curiosa entre la comida como un exceso y la voz de los subalternos (aquí los judíos bajo los nazis) que también se ha percibido en *Sabotaje*. La parábasis que interrumpe las escenas de la hospitalidad se liga con los actos de *de-facing* para realizar la visión de Benjamin de un arte mecánicamente reproducido capaz de dismantelar el arte aurético del fascismo y el silogismo artístico que lo sostiene. Como veremos a continuación, los motivos de comida-exceso-hospedaje también se desarrollan en *Volver* de Pedro Almodóvar.

### **Visiones cinematográficas del exceso: *Volver***

Otra película de la posmodernidad que demuestra una afinidad con el cine de Hitchcock es *Volver* de Almodóvar. Steven Marsh (2009) ha señalado la deuda que tiene *Volver* con algunas películas clásicas del crimen como *Rope* (*La soga*, Hitchcock, 1948) y *Mildred Pierce* (Curtiz, 1945). Pero *Volver* también demuestra una afinidad con *Sabotaje*. Tal como ocurre en *Sabotaje*, un padre es asesinado con un cuchillo para la preparación de la comida. *Volver* conlleva el mismo silogismo en crisis (el de la familia burguesa) que *Sabotaje*: la víctima recibe su castigo como consecuencia del abuso que ha infligido a un niño(a) que realmente no es su propio(a) hijo(a) aunque él lo(a) ha criado como si fuera su padre en un simulacro de la familia burguesa de padre-madre-hijo(a). En las dos obras la esposa trata el cadáver del padre como un pedazo de carne: Verloc con el cuchillo que se ha utilizado con el propósito de preparar una cena, Paco (Antonio de la Torre) al ser metido en un frigorífico de un restaurante (Cohen, 152). En las dos películas, se detecta el silogismo de la familia nuclear en crisis. En *Sabotaje* y en *Volver* la historia se centra en el cadáver del padre rodeado de comida y también de cine. Es posible ver la interrupción de la escena familiar en las dos obras como una parábasis que en términos de Asensi sirve para vacilar el Otro y el silogismo que lo sostiene. El hecho de que las dos parábasis se asocian con la

carne quizás permite entrever el silogismo de un nuevo cine radicalmente ligado con el cuerpo.

En *Sabotaje* la matanza de Verloc se acompaña por una famosa secuencia de Walt Disney. Al entrar en la parte de su casa que es el cine justo después de recibir las noticias de la muerte de su hermano menor, Stevie. Mrs. Verloc empieza a reírse con la canción de un pájaro de dibujos animados. Se ríe nerviosamente, la toma de primer plano de su cara de repente revela una expresión seria cuando muere un pájaro por una flecha, acompañado por la canción de "Who Killed Cock Robyn?" Se revela entonces una asociación del crimen imaginativo de Disney con su propio enojo contra su esposo. Como ha indicado Cohen, el hecho de que el asesinato tiene una dimensión metacinematográfica se pone en relieve al considerar la semejanza entre los nombres (*Verloc*, *Cock Robyn* y *Hitchcock*) además de la semblanza física del director con el actor (Oscar Homolka) que protagoniza a Verloc (Cohen, 2005: 59-160). Todo esto señala un tema de la muerte del escritor-*auteur* en *Sabotaje*, tema luego continuado en *Volver* con la matanza del esposo-padre, Paco.

El pájaro caído de Disney cede a la imagen de la carne que Mrs. Verloc va cortando al servirle a Mr. Verloc su comida: una cena de pan, carne y repollo. Mr. Verloc de un modo ridículo desea que esta cena con Mrs. Verloc funcione para restaurar la unidad familiar perdida con la muerte de Stevie: "Contrólate. Será mejor".<sup>2</sup> Irónicamente, se revelan en el discurso del señor Verloc aquí "las aristas invisibles" de un silogismo no anarquista sino burguesa, en las palabras de Asensi en sus comentarios sobre los silogismos enterrados en la novela *Everyman* de Philip Roth, la "relación burguesa que extrae goce de las ortopédicas estreches de la propiedad privada" (Asensi, 2013: 253). Las quejas constantes de Verloc en cuanto a su comida revelan y al mismo tiempo exceden el orden nuclear que trata de restablecer: "Sin demasiada grasa. ¿Por qué esa mujer no puede cocinar sin grasa de una manera mejor? Si ella ha estado aquí lo suficiente para saber que a mí me gusta esta clase de comida".<sup>3</sup> Y después: "No tengo ganas de comer repollo. Podríamos mandar a pedir en la tienda de al lado por . . ." <sup>4</sup> El discurso sobre la comida sirve como prelude de su propia matanza y la imagen siniestra (lo que Freud llamaría *unheimlich*) del cadáver junto a una comida comunal causando un exceso de *carne* en la escena, motivo que Almodóvar continuará en *Volver* (Freud, 2001: 2489).



Las comidas de exceso en *Sabotaje* y en *Volver* funcionan en términos de lo que Marcel Mauss denomina *el don* en las sociedades primitivas en su *Ensayo sobre los dones*. Mauss insiste en que el don en las sociedades primitivas corresponde al fondo con un anhelo de la reciprocidad (Mauss, 1967: 37). No obstante, Georges Bataille nota en tales dones atributos de la pérdida y el exceso: “Los hombres se encuentran constantemente comprometidos en procesos de gasto. La variación de las formas no entraña alteración alguna de los caracteres fundamentales de estos procesos cuyo principio es la pérdida” (Bataille, 1987: 42). Como veremos, el cadáver en *Volver* constituye una figura de una crisis en la figuración misma. Eventualmente, cadáver y comida son figuras del exceso que es el subalterno en *Volver*. El subalterno como indica Asensi es un exceso en el Otro (el orden simbólico lacaniano) por el cual “el significante aparece articulado con un *Autre* faltante, agujereado, que no responde a las demandas del sujeto” (Asensi, 2013: 244-245).

Tal como en la películas *Sabotaje* o *The Trouble with Harry* (*Pero... ¿Quién mató a Harry?*, 1955), el primer elemento en *Volver* para exponer la grieta en el Otro es el cadáver. Tal como ha ocurrido en *Sabotaje*, el cadáver del esposo se encuentra en un contexto combinando comedor, comida y cine. Un nuevo grupo de clientes, un equipo de filmación del cine, empieza a comer en el restaurante que mantiene Raimunda (Penélope Cruz) siempre con el cadáver de Paco al lado. Las imágenes de la comida y el cine alrededor de un cadáver son motivos de un exceso en la obra. Cuando Raimunda conoce al hombre joven que representa el grupo de filmación por primera vez, ellos empiezan una conversación al lado del frigorífico que (sin saberlo el joven) contiene el cadáver de Paco. Su diálogo constantemente destaca un elemento que excede a otro elemento, de ahí son imágenes del exceso: “¿Cuántos sois?’ ‘Veinte y cinco y cinco. Treinta”. “Cortamos a las 3:30 y estamos aquí cerca.’ ‘¿Sobre las cuatro?’” Luego en el mercado: “Dos Kilos.’ ‘Me puede dar *dos kilos más*.” Otra vez con el joven de la filmación: “¿Me dices qué te debo las copas?’ ‘Nada. *Invita la casa*.” “Oye, si no te importa y a lo mejor es más, si las raciones pudiesen ser un poco más abundantes.’ No te preocupes que mañana voy a poner de comida que vais a sacar del culo.” Luego una conversación entre Raimunda y las vecinas que le venden la comida para el primer almuerzo también destaca algo excesivo en el negocio.



Semejante *don* en el mundo moderno excede una economía utilitaria, y este exceso sirve para fortalecer comunidades (Osteen, 2002: 33-35). Es precisamente lo que pasa cuando Raimunda se asocia con sus vecinas y sus nuevos amigos del cine por medio del ofrecimiento diario de la comida: “¿A ti el cerdo te costó 10? Pues mira *te voy a dar tres Europas [extras]*. Y a ti en vez de tres cajas de mantecados *te voy a pagar cuatro*”. Al romperse el silogismo de la familia burguesa, parece que se sacude otro silogismo al fondo del capitalismo. El vínculo entre estos silogismos (el capitalismo, la familia nuclear) se ha observado por Asensi cuando escribe con referencia a Engels que “la familia es una institución histórica ligada a la forma de producción propia del capitalismo y a las relaciones de propiedad, no es una forma de relación ni transhistórica, ni natural, ni dada” (Asensi, 2011: 255).

Toda la secuencia de la economía de dar de comer al equipo del cine viene como consecuencia del acto originario de cortarle al padre (Paco) con un cuchillo. Tal como ocurre en *Sabotaje*, el cortar con un cuchillo, siendo una imagen constante de la serie barra en Hitchcock, es una imagen de cortar celuloide: es el montaje, el acto básico de *cortar la película*, que sea el acto de muerte-ilusión de vida que es el cine. Como ha indicado Tom Cohen, *Sabotaje* figura esta tensión entre la materialidad muerte y el cine como producto paradójico en un leitmotiv de la serie barra (las líneas en la corbata de Stevie) y la imagen recurrente del círculo (en los relojes en Londres, por ejemplo) figurando los contenedores del celuloide, imágenes circulares que también se ven con frecuencia en *Volver* (por ejemplo en el aeropuerto donde trabaja Raimunda).

En su análisis de *Sabotaje*, Cohen destaca la yuxtaposición en la película de serie barra y vida animal que indica una vida pre-figurativa (en términos de Lacan, pre-simbólica). Es la vida que existe antes de ser reducida por los silogismos de la tradición occidental, antes de ser reducida a una serie de oposiciones binarias: pájaros, peces y huevos que irónicamente en la obra corresponden con la cancelación de la vida y del aura que trae el cine (Cohen, 2005: 145-162). Algo semejante ocurre en *Volver* cuando el asesinato de Paco se asocia con imágenes de huevos y animales (nos acordamos de los pájaros que cantan justo en el momento de morir Verloc en *Sabotaje*) cuando la primera comida que ofrece Raimunda al equipo de filmación es de huevos y carne: “Casera Española/*Tortilla* y Morcilla/Carne de Cerdo/Ensalada”. Luego vemos a Raimunda cocinando con huevos a su lado. Tal como ocurre en *Sabotaje*



(según Cohen), los huevos destinados a ser cocidos y la carne muerta en *Volver* son figuras de la cancelación de la vida y del aura al fondo de la experiencia cinematográfica (Cohen, 156). Al mismo tiempo, los huevos muertos destinados a ser consumidos para dar vida a otros seres constituyen una del silogismo clásico en ruinas cuyo exceso florecerá de maneras sorprendentes.

Las imágenes de la comida en *Volver* se dirigen al núcleo sin vida del cine originalmente explorado por Hitchcock con la proyección de imágenes en serie de barras verticales u horizontales (tal como ha sido el celuloide del cine en la época del director) (Cohen, 50). Cohen llama tal énfasis en Hitchcock de la muerte en su serie de barras (*bar series*), su *cryptonymy* (de ahí el título de su estudio, *Hitchcock's Cryptonymies*), o sea la muerte (cripta) al fondo de la tecnología cinematográfica. Es un motivo semejante al que identifica Asensi en su análisis de 2666 de Roberto Bolaño: "Si Blanchot decía que para hablar debemos ver la muerte detrás de nosotros, que cuando hablamos nos apoyamos en una tumba; y si Derrida argumentaba que decir 'yo soy' equivale a decir 'yo estoy muerto' [...] La muerte atraviesa fulgurante al autor mientras éste está todavía vivo y deja su obra vagando por un desierto de incompreensión" (Asensi, 2011: 278).

Tal *cryptonymy* en *Volver* se asocia con la vida tanto como la muerte. Una forma circular marca el tema de la vida con la muerte: en la primera escena, las mujeres limpiando las criptas de los difuntos (con flores abundantes), y en la muerte inminente de Agustina de cáncer al final. La serie de barras en la cortina junta a la alcoba de Agustina cede a las flores dibujadas en los créditos finales de la película al mismo tiempo que nos acuerda como público de las flores abundantes en la película donde hemos escuchado la historia que cuenta *Volver* por primera vez, *La flor de mi secreto*. La imagen de las flores en yuxtaposición con la cripta cinematográfica revela una visión en *Volver* de la fuerza performativa del cine ligada al misticismo, revelada en la desconstrucción del binomio vida/muerte tal como indica Asensi en su discusión de Santa Teresa: "El resultado de la experiencia mística es la imposibilidad de mantenerse dentro de la lógica binaria y jerárquica que estructura la oposición 'Vida/muerte'" (Asensi, 2011: 218).

La imagen de las flores al principio (en el cementerio) y al final (en una serie de barras) de *Volver* indica que algo florece desde la cripta cinematográfica. Dichas flores indican la vida que existe más allá de los silogismos que gobiernan el Otro. No



solamente hemos presenciado el motivo del cine como la muerte del aura con la matanza del Paco sino un regreso curioso de lo que Benjamin llamaba el aura. Cuando Raimunda canta “Volver”, la imagen de la guitarra (en una toma de primer plano) destaca la serie de barras que se ve a través de la película (las rayas en las camisas de Paula, el sofá de se sienta Paco, etcétera): “Yo adivino el parpadeo/de las luces que a lo lejos/van marcando mi retorno”. En el contexto de *Volver*, estos versos famosos de Carlos Gardel cobran otro sentido. Las luces que llegan a la voz poética se confunden con el “parpadeo de las luces” que es la experiencia del público al ver una película del cine en un teatro.

Si *Malditos bastardos* emplea los motivos de *Sabotaje* para ofrecer la posibilidad de un arte cinematográfico anti-aurético para la muerte, *Volver* se trata de un cine donde el aura puede volver; mas será un aura impregnado de las diferencias. Se trata de la nostalgia de una vida que ha pre-existido los silogismos del arte y de la familia nuclear. Es una nostalgia paradójicamente utópica puesto que las mujeres se sienten nostálgicas al buscar un lugar dónde vivir (Marsh, 2009: 349). La nostalgia es precisamente el afecto que Benjamin asociaba con el aura. En su ensayo titulado, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, el crítico alemán promueve la muerte de la mirada *aurática*, nostálgica asociada con el arte canonizado de los museos, la clase de arte donde la pintura que miramos refleja algo de lo que nuestros ojos siempre quedarán insaciables, “la imagen de un mundo anterior que Baudelaire nombra a través de un velo de lágrimas nostálgicas” (Benjamin, 1968: 162). Lo que ofrece una disintegración saludable a semejante mirada nostálgica es el nuevo arte durante la época de Benjamin del cine o de la fotografía que causa una especie de *stoss* o shock en su público: “la nostalgia . . . ya no ocurre en la reproducción técnica. (En ella, lo bello no tiene sitio). . . . Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la memoria involuntaria hay que verlo en que tienen aura, la fotografía tendrá entonces parte decisiva en el fenómeno de la decadencia del aura” (Benjamin, 1968: 163).

Una inversión quiástica del esquema de Benjamin ocurre en *Volver*. El aura se *reintroduce* a pesar de la constante serie de las barras hitchcockiana que debía destruirlo. El funcionamiento normal del orden simbólico se titubea para proveer un espacio hospitalitario al subalterno, lo cual permite que el aura se introduzca con una diferencia. Los silogismos occidentales en ruinas ceden a un aura nostálgico de la *diversidad*. Una combinación paradójica de la serie de barras y el aura se realiza

cuando las barras de la ropa de Paula (Yohana Cobo) se yuxtaponen con diseños de flores de diversos colores en los vestidos de Raimunda. Dicha paradoja también se manifiesta cuando las barras hitchcockianas (en las tomas exteriores de las barras en las puertas, o en los marcos de ventanas en los buses) se yuxtaponen con una constante diversidad de razas, acentos y personas obreras en las calles de Madrid: se oye el rumor del subalterno.

La confesión de Irene (Carmen Maura) al final de *Volver* de haber matado al padre de Raimunda en un incendio se liga con las subversiones terroristas en las películas de Hitchcock. Su figura fantasmal, convertida en una inmigrante rusa muda, sugiere la hospitalidad que el público debe extender al subalterno (Derrida, 2000: 37). Como el subalterno de Spivak, Irene lucha mucho para hablar. Al mismo tiempo, siendo la figura maternal que regresa tan cambiada, su re-apariencia repentina en *Volver* constituye una figura del aura del cine de directores como Almodóvar y Tarantino, un aura que vuelve con una diferencia (Deleuze, 1988: 461). *Volver*, como *Malditos bastardos*, sirve para destacar un tema implícito de *Sabotaje*: el cine puede sabotear los silogismos que sostienen un modelo del mundo donde las personas diferentes se reducen al estatus del subalterno. Como escribe Asensi, los textos saboteadores deben de compartir la perspectiva de las víctimas de la historia, y estas películas posmodernas inspiradas por *Sabotaje* sugieren el espacio para el subalterno entre el exceso de los silogismos saboteados (Asensi, 2011: 83). Al sabotear los silogismos de la tradición occidental con sabotajes alertos a las voces subalternas, estas obras de Tarantino y Almodóvar siguen en el camino explosivo de Hitchcock.

## Referencias bibliográficas

- ASENSI PÉREZ, Manuel. (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- ASENSI PÉREZ, Manuel. (2013). "El desenmascaramiento en Lacan en la crítica como sabotaje". *Antropos. Huellas del conocimiento* 240, 214-255.
- ASENSI PÉREZ, Manuel. (2014). "El teatro de marionetas en Bajtín: La crítica como sabotaje ante la polifonía". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 23, 279-95.

- BATAILLE, Georges. (1987). *La parte maldita*. Trad. Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Editorial Icaria.
- BENJAMIN, Walter (1968). *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. (1968). New York: Schocken Books.
- BENJAMIN, Walter. (2001). *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- CAPUTO, John D. (1996). *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*. Bronx: Fordham University Press.
- COHEN, Tom. (2005). *Hitchcock's Cryptonymies: Volume 1. Secret Agents*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles. (1988). *Diferencia y repetición*. Trad. Miguel Morey. Madrid: Júcar.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (1999). *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama.
- DE MAN, Paul. (1998). *La ideología estética*. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, Jacques. (2000). *Of Hospitality*. Trad. Rachel Bowlby. Palo Alto: Stanford University Press.
- FREUD, Sigmund. (2001). *Obras completas: Tomo 7*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GATES, Henry Louis. (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- MARSH, Steven. (2009). "Missing a Beat: Syncopated Rhythms and Subterranean Subjects in the Spectral Economy of *Volver*". En Brad Epps y Despina Kakoudaki (Eds.), *All About Almodóvar: A Passion for Cinema* (pp. 339-356). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MAUSS, Marcel. (1967). *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Trad. Ian Cunnison. New York: Norton.
- MCGILLIGAN, Patrick. (2003). *Alfred Hitchcock: A Life of Darkness and Light*. New York: HarperCollins.
- OSTEEN, Mark. (2002). *The Question of the Gift: Essays Across Disciplines*. London: Routledge.
- ŽIŽEK, Slavoj. (1994). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

## Notas

<sup>1</sup> “Willful destruction of buildings or machinery with the object of alarming a group of persons or inspiring uneasiness”. La traducción es propia.

<sup>2</sup> “Pull yourself together a bit. That’s better”. La traducción es propia.

<sup>3</sup> “Never too lean. Why can’t that woman cook lean stuff any better? Surely she has been long enough here to know how fond I am of that sort of thing”. La traducción es propia.

<sup>4</sup> “I don’t think I want any cabbage. Couldn’t we send next door for some . . .”. La traducción es propia.

Fecha de recepción: 3 de octubre de 2015. Fecha de aceptación: 4 de noviembre de 2015.