

# EL EXILIO INTERIOR. LA ESCRITURA DEL EXCESO EN MOMMY\*

SHAILA GARCÍA CATALÁN

## UNA VOZ AUTORAL JOVEN Y TURBULENTA

«Querer a una persona no basta para salvarle», dice la directora del centro a Diane «Die» Després (Anne Dorval), la madre de Steve (Antoine-Olivier Pilon), a quien acaban de expulsar por provocar un incendio. Die responde: «los escépticos verán que se equivocan». Aquí se lanza el tema que atraviesa *Mommy* (Xavier Dolan, 2014). A partir de ese momento, debe hacerse cargo de la educación de Steve sin la ayuda de ninguna institución o familiar: no hay padre, murió hace tres años. Die encuentra ayuda en su vecina Kyla (Suzanne Clément), quien da clases particulares al joven mientras ella puede acudir a trabajar. Pero Steve es impredecible, ingobernable, pone a prueba los límites del amor y de la educación.

Xavier Dolan ya imaginó *Mommy* en *Yo maté a mi madre* (*J'ai tué ma mère*, 2009), primer largometraje, además premiado en Cannes, que dirige e interpreta y que había escrito a los 16 años. Él mismo afirma que si *Yo maté a mi madre* fue para

En qué rincón del cuerpo adversario debo leer mi verdad

Barthes, 2005: 42

castigarla, *Mommy* se rodó para vengarla<sup>1</sup>. Nos dice Company que el objetivo esencial del cine clásico es «inscribir una mirada en el tiempo a través de la vivencia de éste» (2014: 81), pero esa mirada «intenta olvidar que ese tiempo también inflige sus heridas en los sujetos que lo soportan en su transcurso y desgaste» (2014: 82). Entre *Yo maté a mi madre* y *Mommy* podemos leer la escritura de una voz autoral joven que no trata de disimular las heridas del tiempo sino todo lo contrario: los dos films, estrenados a los 20 y 25 años de Dolan, suponen la huella de alguien que trata de ensayar —si algo se ensaya es porque no se ha entendido— la ira y el exceso de una temporalidad turbulenta muy precisa, la de la adolescencia.

Y, en medio de ese trayecto, tres films —*Los amores imaginarios* (*Les amours imaginaires*, 2010), *Laurence Anyways* (2012) y *Tom en la granja* (*Tom à la ferme*, 2013)— sobre el dolor amoroso, con personajes que no pueden contener los secretos porque querían decirlo todo agotando los dichos del

amor y el mismísimo lenguaje. Dolan muestra una relación curiosa con la mismidad —¿qué autor no cuenta en el fondo siempre la misma película?—, donde busca lo nuevo entre el vaivén repetitivo de las relaciones. En su obra el fin del amor se siente como el fin del mundo. Y es precisamente en su último film, nombrado *Solo el fin del mundo* (*Juste la fin de du monde*, 2016), donde emerge algo nuevo: el protagonista aprende sobre las distancias y, sobre todo, conquista algo del orden del silencio, aprende a callar, a recortar el goce de la palabra —¿no es toda obra en el fondo un recorte (lo escuchado) del goce que invade el cuerpo del autor?

### UN MELODRAMA DESBORDADO

Original de Quebec, en la Canadá francesa Dolan se mantiene a una distancia particular de la mirada hegemónica. Considerar su geografía es importante para reconocer su voz autoral. Sus personajes están en casa pero o están de paso (como Kyla) o se sienten extranjeros de su lengua materna porque se saben hablando un idioma prestado (este es el caso de Die)<sup>2</sup>—. Al tiempo, también sienten que «los americanos siempre andan cerca»<sup>3</sup>. Dolan mira al cine hegemónico *hollywoodiense* —y las pinturas *desabonadas* de Edward Hopper— sin dejar de (ad)mirar al otro lado del océano, allí donde su lengua encuentra su raíz, allí donde se gestó la modernidad cinematográfica ensanchando los modos del decir.

*Mommy* es la voz de un hijo que convoca a una madre desde una demanda sin medida. Posiblemente por ello, despliega el melodrama desde el desbordamiento poniendo en crisis la contención *hollywoodiense* del género. Tras esta primera hipótesis, nuestro objetivo aquí es estudiar cómo *Mommy* escribe el «exceso de la escritura melodramática» (Marzal, 1998: 319). Nos apoyamos en el análisis textual como metodología que permite desanudar los recursos de la forma fílmica —es decir, escuchar lo que la articulación de significantes fílmicos nos dice sobre el relieve de la historia que

cuentan— sin obviar detalles de guion (construcción de personajes y estructura) y conceptos del psicoanálisis, claves para pensar el duelo, la violencia y el amor en el film.

En los años 20, entre la coherencia narrativa de Griffith, ya aparecía ese «trazo del *exceso signifiicante*, [...] que solo logra enmudecernos» (Marzal, 1998: 234). Sin embargo, en los melodramas románticos de Frank Borzage o John M. Stahl de los 30, o en la sensiblería lacrimógena que había alcanzado a muchos de los melodramas de los 40, el exceso se velaba. Fue el alemán —¡el extranjero!— Douglas Sirk quien llegó a Hollywood haciendo retornar la plasticidad del padre del cine narrativo, reconfigurando en los 50 el melodrama familiar y cuestionando el *happy end* del modelo clásico. Desde la puesta en escena, Sirk decía «lo que no podía ser dicho, contradiciendo o poniendo un énfasis alternativo a lo que tenía lugar en la narración» (Palencia, 2016: 162). Su melodrama en tecnicolor enseña al género —el subgénero o el modo<sup>4</sup>— a no redundar, a practicar la ironía agudizando el trabajo formal y agujereando su anquilosado sistema de codificación al servicio del realismo. El manierismo de Sirk permite dejarse arrastrar por lo sentimental, pero ahora no conducido por el espectáculo de la cursilería sino por la sofisticación de la gravedad emocional<sup>5</sup>.

Dolan es heredero de Sirk —como también lo es Todd Haynes—. Pero, en tanto «el melodrama [...] se trata de un “pez saltarín” proteico que vuela de una manifestación espectacular de una cultura popular a otra, y que se moderniza continuamente» (Williams en Zurián y Vázquez, 2005: 308), Dolan hace resonar de forma desinhibida el universo sonoro *indie*, *pop* y *techno* noventero y del nuevo siglo, aquella música de radiofórmula que quizás el espectador prefiera olvidar cuando está en el cine pero que aquí sirve para narrar lo que los personajes callan. Allí donde Haynes, con los melodramas *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*, 2002), *Mildred Pierce* (HBO: 2011) o *Carol* (2015), continúa la contención y destila una nostalgia

por el melodrama *sirkiano* que le impide saltar de época, Dolan aporta al melodrama frescura e irreverencia desde su presente futuro más inmediato: estrenada en 2014, sitúa su presente diegético a partir de 2015. *Mommy* es un trabajo efusivo de la superficie que presta profunda atención a lo trágico. Su mirada melodramática es un estudio del límite hasta sus últimas consecuencias: su discurso va desde lo más íntimo (el temblor de la palabra y del cuerpo) hasta lo que hace marco a la subjetividad (lo familiar, lo social y lo institucional). La originalidad de su tratamiento del exceso reside en que afecta hasta al juego enunciativo con el formato del film. En definitiva, aunque *Mommy* puede tomarse como un banal videoclip posmoderno, la enunciación asume la gravedad de un discurso que no retrocede ante el estudio de los afectos porque se dedica a escuchar, esto es, a humanizar lo insoportable.

### «SE CONCUERDA EN FEMENINO»

*Mommy* se sitúa en el cauce de los melodramas maternos, desde el emblemático *noir* *Alma en suplicio* (Mildred Pierce, Michael Curtiz, 1945) hasta la contemporánea *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016), en los que las madres no consiguen detener la maldad o el dolor de sus hijas. Si la topografía del melodrama es la casa en tanto nido de lo familiar, la madre es su personaje matriz. Es el sostén que debe procurar que a nadie le falte alimento. Por ello incluso en los films donde se privilegia la figura del patriarca, como en *¡Qué verde era mi valle!* (How Green Was My Valley, John Ford, 1941), la madre aparece alimentando a todo el pueblo. El amor se concreta en el estómago. En el melodrama *hollywoodiense* la madre, como estudia Núria Bou, es la guardiana del hogar, «un rostro silencioso, donador de vida, espiritual y benefactor» (2006: 97). Cumple, en definitiva, la función del sacrificio. Como veremos, en el momento más esperanzador de la cinta de Dolan, los protagonistas cocinan juntos, mostrando cómo se cuidan entre

sí, pero la responsabilidad última de garantizar el alimento recae sobre la matriarca —por ello, como analizaremos en adelante con más detalle, se cerrará literalmente el encuadre sobre ella cuando en esa secuencia llegue una carta judicial demandando una gran cuantía—.

Diane Després es nombrada como una heroína —sus iniciales de nombre y apellido coinciden, como en la tradición de cómics de superhéroes<sup>6</sup>—, pero su nombre arrastra la muerte: la llaman «Die» (voz inglesa de «morir») y su apellido «Deprés» es una voz francesa que suena como «*de prés*» («de cerca»). Como avanzábamos, la mezcla de lenguas en Canadá abona el chiste y supura algo del orden de la verdad para el relato: sobre el equívoco Die/Morir se ríen las dos protagonistas después de que ella confiese a Kyla su soledad tras enviudar. Precisamente en esa conversación, la más íntima entre ellas, Die habla sobre su deseo. Y es que se presenta como una madre *no-todo-sacrificio*. Es una mujer vivaracha con gusto por los encajes que aún araña las gotas regaladas de un perfume de Dior. En el prólogo —desubicado en el tiempo de la diégesis, que parece un presagio de la narración— coge una manzana (símbolo de pecado original) mientras respira la ausencia de su hijo, hecho metonimia en sus calzoncillos horteras que ondean tendidos.

Kyla tampoco es una madre sacrificial. Es una profesora de secundaria en *excedencia*, se encuentra fuera del mundo desde la muerte de su hijo. En



Die

su casa siempre está abstraída sin escuchar las demandas de su marido e hija. Precisamente, en un momento en el que estos hacen los deberes, dicen a propósito de un ejercicio: «todo se concuerda en femenino». Este detalle de guion lo podemos leer como un guiño al melodrama y al propio film, que lo reenvía a su exceso. Pues «si hay algo que no se deja medir, eso es precisamente el goce femenino» (Bassols, 2017: 73); «para lo femenino, si hay bordes estos son, en todo caso, bordes sin un límite» (2017: 19). La pregunta por lo femenino es un estilema de Dolan: en su obra supone una bella alteridad, lo desconocido de sí, tanto para los hombres como para las mujeres.

## LA PALABRA MORDIDA

Yo froto mi lenguaje contra el otro

Barthes, 2005: 82

Todo empieza por lo que no puede decirse. Esto es algo sobre lo que se erige el melodrama. Cuando Dolan recogió el Premio del Jurado de Cannes de la mano de Jane Campion, dijo ante el auditorio que *El Piano* (The Piano, 1993) fue la primera película que vio y le animó a escribir películas. Si algo pone de relieve el film de la directora neozelandesa es la capacidad de vehiculizar a través de la música lo que su protagonista muda calla: tocando el piano, Ada se permite decir lo que el cuerpo ha decidido callar.

En *Mommy*, desde el principio, tropieza la lengua de los tres personajes. Die habla mascando chicle con una entonación cantada muy particular y tiene problemas para traducir —uno de sus *oficios*—. La lengua atropellada de Kyla grita la travesía de su duelo por su hijo muerto. El personaje se presenta casi sin poder articular palabra, tartamudeando, y únicamente cuando tratando de salvar a Steve se salva a sí misma conseguirá hablar y reír. Steve es un deslenguado. Por ello, el discurso dice con música lo que Steve no puede pronunciar.

Cuando a la salida del instituto llega a su nueva casa, lo primero que hace es recuperar la chaqueta de su padre, buscar sus fotografías —aquí los muertos nos miran desde las fotos— y desempolvar su reproductor. Con la música trata de simbolizar el ensordecedor sonido del tiempo del duelo —de hecho, luego reproducirá una compilación musical elaborada por su padre—. Esta lógica se esconde tras los gritos, los insultos y las mofas que arroja a los otros para no escuchar el dolor propio.

La música le mueve. Cuando está tumbado, mientras Die busca ofertas de trabajo da al *play* y se lanza a la calle con patín y cascos. Mientras se aísla escuchando rap recorriendo los campos vacíos del extrarradio, los espectadores escuchamos una canción extradiegetica:

I am colour-blind [...] / Soy daltónico [...]

Pull me out from inside / Sácame de mi interior

I am ready / Estoy listo

I am taffy stuck and tongue-tied / Estoy pegado en tofe y con la lengua pegada

Stutter, shook and uptight / Tartamudo, tembloroso y tenso

Pull me out from inside / Sácame de mi interior

I am ready / Estoy listo

I am folded, unfolded, and unfolding / Estoy doblado, desdoblado, desplegándome<sup>7</sup>

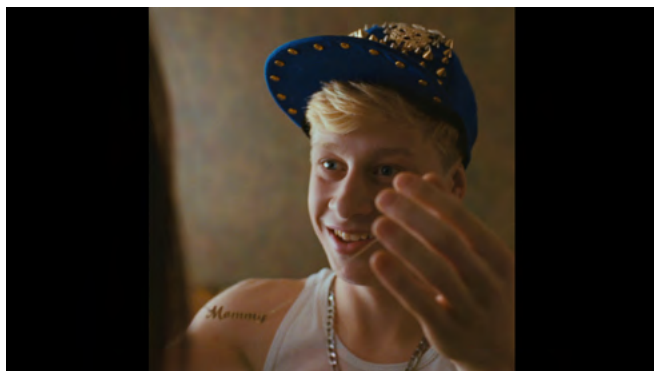
La letra insiste en las palabras mordidas revelando el exilio interior del personaje, y reclama lo que él no puede decir en un tiempo de transformación: «doblado, desdoblado, desplegándome...» nos remite a un despertar que podría traducirse por «inhibido, desinhibido, despertándome» o incluso «revelándome».

En esa misma secuencia, la primera en la que parece reclamar libertad, cambia el patín por un carro de la compra, un objeto simbólico muy preciso en este melodrama. Cuando da vueltas con él, es el contenedor de una ausencia, transporta el vacío que ha dejado su padre, a quien grita mirando al cielo. También es el objeto del hambre, que señala las dificultades económicas, y, ante todo, es lo que permite soportar la carga, que es como él mismo

se siente tanto para su madre como para las instituciones. La relación materno filial está grapada entre la falta —la muerte del padre y la ausencia de una institución que pueda educar a Steve— y el exceso —si siempre están juntos ella no puede trabajar—. Así, para aligerar su culpa, Steve llena el carro.

## CADENAS, VÍNCULOS

Cuando llega a casa con la compra Steve le regala a Die un colgante. En este se inscribe la palabra «Mommy» en mayúscula y con el afecto que transportan las serifas en cursiva. Declara el gesto como el cumplimiento de una promesa: «te dije que iba a cuidar de ti». Sin embargo, ella se aturde y se desenfoca: no lo admite porque lo supone robado. Él no admite el rechazo. Ambos comienzan a discutir de una forma cada vez más feroz hasta que Die, por no poder frenar la ira de Steve, se esconde en un armario. Es aquí cuando el punto de vista pivota y el espectador queda atrapado con Die, sos-



Steve trata de nombrar a Die

teniendo el silencio de Steve mientras el rostro de Die queda oscurecido rayado por un hilo de luz.

Este colgante llega para nombrar el film, pero, antes, para nombrar a Die como madre. El colgante tiene la función del don. Y «un don no es un objeto, sino un símbolo que nombra al sujeto —y que, porque lo nombra, lo constituye como tal—» (González Requena, 2002: 84). Con el colgante él busca *encadenarse* a ella. El colgante es el grito de un hijo que, prometiendo cuidarla, le está pidiendo que ella lo cuide a él. Pero cuidar es mucho más que tranquilizarlo o medicarlo para calmar su ira. Steve parece reclamar lo que decía la anterior canción: «sacarlo de su interior», extraerlo de ese goce idiota que lo mantiene fuera del mundo. Pero esto no será posible sin un elemento tercero que corte ese *odio-enamoramiento* entre madre e hijo. Cuando Die sale del trastero encuentra a Steve, ya calmado y asistido por Kyla, quien apenas puede saludar.

El personaje de Kyla es el elemento tercero<sup>8</sup> que se coloca entre el hijo y la madre. Los extrae de esa relación imaginaria a dos en la que ninguno puede salvar al otro porque no saben poner distancia. La muerte del padre ha dejado un vacío doloroso pero no un contundente *nombre del padre* que recuerde los límites entre esos cuerpos que siempre se acercan demasiado con violencia o erotismo. Kyla realiza la función de la escuela, como también ocurre en *Yo maté a mi madre*. Allí la actriz interpreta a una profesora que apunta al protagonista, que interpreta Dolan, a un concurso de escritura llamado *Autores del mañana* —Dolan escribe su deseo de ser reconocido como un autor desde su ópera prima—. Esta terceridad supone, en definitiva, el lugar de lo simbólico, clave para el encuentro con los otros: «De ninguna manera puede la familia agotar el horizonte del mundo. La Escuela obligatoria marca el necesario alejamiento del sujeto de su familia y su posible encuentro con otros mundos: es la obligación del exilio, de la transición de la lengua madre a la lengua del alfabeto o a otras lenguas, porque sin la traducción,

como diría Benjamin, no hay supervivencia» (Recalcati, 2016: 78).

A la lengua materna hay, pues, que renunciar, sobre todo porque, como avanzábamos, Die literalmente encuentra problemas para *traducir*. Así pues, Kyla posibilita el vínculo a tres demostrando que la libertad que Steve reclama a lo largo del film —y Dolan a lo largo de su obra— solo puede alcanzarse por la vía del vínculo con los otros<sup>9</sup>, enseñanza fundamental que nos da *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993) de Krzysztof Kieslowski. Esta cinta, que cuestiona la libertad como ideal ilustrado, nos muestra un personaje que solo puede atravesar el duelo desde el vínculo. Sin él uno se queda a solas con el goce, permaneciendo indefinidamente en su exilio interior.

Como en *Tres colores: Azul*, el exilio interior de los personajes conmueve la puesta en escena. En *Mommy* la luz da cuenta de la relación entre los personajes y los espacios. Los recintos públicos, esos lugares de paso donde a Steve le gustaría

desaparecer, remiten a lo frío: el karaoke es de un azul que congela; el parking, de un verde monstruoso; el supermercado y el hospital tienen blancas luces tungsteno que impiden esconderse. Los personajes se entremezclan en espacios cerrados monocromo. En el hogar de Die, donde aún «huele a cerrado» y, además, se mezcla el olor a humo y a ambientador, la luz es cetrina, sugiere el sabor de la repetición y amenaza con vaciar las siluetas a contraluz: la luz garantiza el retorno de los días con independencia de los cuerpos.

### ON NE CHANGE PAS

El vínculo a tres arranca en una primera cena en la que Die ya lleva el colgante, que se espeja de algún modo con el que lleva Kyla, el símbolo del infinito, junto a un corazón que también lo vincula a su hijo fallecido<sup>10</sup>. Tras la cena, las dos mujeres comienzan a intimar. La cocina, en el melodrama —como se advierte de forma particular en la obra



En la cocina se deslizan intimidades

de Almodóvar—, es el territorio donde se deslizan las complicidades, donde los cuerpos se cruzan y se rozan sin que importe la fragilidad. Steve interrumpe la escena con una canción de Céline Dion. Kyla, quien no podía casi ni pronunciar palabra, comienza también a cantar y los tres bailan. Céline Dion, el «tesoro nacional», como señala Steve, es la lengua materna que los acuna. La cámara se distancia y los deja a solas en un plano general: Kyla ha ensanchado las fronteras del estrecho universo familiar, y algo en ella también ha emergido. La escena celebra ese vínculo a tres, pero a la vez supura un patetismo triste, una nostalgia oxidada con estética de disfraz. Steve ha aparecido maquillado. Y esto es importante: «el maquillaje supone, anuncia también la modalidad de un cuerpo que cambia de estado» (Seguin, 2009: 153), que desea un cambio de planicie —la cocina es también, por cierto, el lugar donde los alimentos se transforman—. Sin embargo, la letra de la canción va en otra dirección:

On ne change pas / No se cambia

On met juste les costumes d'autres sur soi / Se ponen los trajes de otros encima

On ne change pas / No se cambia

Une veste ne cache qu'un peu de ce qu'on voit /

Una chaqueta esconde un poco de lo que se ve

La letra llega como un desafío al relato precisamente en esta secuencia que inicia la segunda parte de su estructura dramática. No por casualidad —hay mucha de la redundancia propia del melodrama aquí—, el álbum donde se recoge la canción se titula *S'il suffisait d'aimer* (Si amar fuera suficiente, 1998).

## LO QUE AMANECE EN EL ROSTRO

Todo discurso implica una negociación de distancias y es el encuadre el que separa la mirada del mundo filmado. Tras experimentar con distintos formatos<sup>11</sup> a lo largo de su obra, la decisión<sup>12</sup> de Dolan por el 1:1 es el primer argumento para defender que el autor no retrocede ante el dolor de los

personajes. El formato 1:1 es discreto y no se presta al espectáculo de la acción o al movimiento de los cuerpos en las escenas. En el cine, el formato 1:1 es antiacadémico, incluso destaca por hacer patente a los espectadores el negro de la sala a oscuras, acostumbrados a formatos más anchos, revelando cierta nada en la pantalla. Pero es de gran estabilidad, es pura proporción —esa justa medida que los personajes de Dolan no encuentran en el amor—. El 1:1 en la tradición fotográfica se prestó al retrato y «gracias al retrato se perfila, despunta, destaca y se sale del anonimato» (Azara, 2002: 130). Así, el 1:1 escucha a los personajes casi tan cerca como mira Steve a su madre cuando ella sufre o se pelean —el amor o el odio querrían anular el espacio entre los cuerpos hasta el aniquilamiento—. Explicita Dolan que quiere que el público mire a los personajes a los ojos<sup>13</sup>. Por ello *Mommy* es un estudio de los planos cortos y los detalles —algo que ya parecía buscar en *Yo maté a mi madre*—, que arranca con un plano detalle del ojo del propio Dolan. A través del 1:1 y el plano frontal aísla el rostro, aun en las conversaciones, tratando de introducir en la imagen el dolor que tragan garganta abajo, haciendo emerger lo que amanece a través de sus muecas titubeantes, lo airado de los gestos o el brillo de sus miradas. También desde el formato la enunciación intenta atrapar el exilio interior de los personajes.

## POSIBLEMENTE UNA DELICIA PARA MÉLIÈS

Tras los primeros obstáculos, Steve regala una pulsera hecha a mano a Kyla que supone simbólicamente una alianza a tres. Es entonces cuando ya puede enunciar un deseo: «Me gustaría ir a una escuela de arte en EE.UU., en Juilliard», y el tiempo deja de estar estancado. El relato ya se permite las elipsis temporales e incluso los cambios de estaciones en una secuencia hilvanada con el tema *Wonderwall* de Oasis (1995) que, insistiendo otra vez en lo que no puede decirse, señala el amparo que ofrece el vínculo:

Like to say to you / Hay muchas cosas que me gustaría decirte

But I don't know how / pero no sé cómo

Because maybe / Porque tal vez

You're gonna be the one that saves me / tú vas a ser quien me salve

El montaje mezcla espacios y tiempos: Kyla y Steve estudian, Die trabaja limpiando casas mientras envidia los brillos y el lujo ajenos; y los tres se echan a la calle, ellas en bici, él en monopatín abrigado con la chaqueta de su padre. Steve se acerca a contracampo y abre literalmente el encuadre, cambiando el formato 1:1 hasta el 16:9 mientras cierra los ojos, como si el cambio de formato destilara cierta apertura interior que detuviera ese estado *fuera de sí* que presenta cuando tiene ira. No se rompe la cuarta pared para distanciar al espectador —aunque inevitablemente es una marca enunciativa— sino que se abre para que también este pueda recuperar el aire que la enunciación le negaba al obligarle a mirar a los ojos. En el exterior y a plena luz del día ya hay nitidez, diferencias cromáticas y distancia entre los cuerpos. Los protagonistas avanzan juntos en una misma dirección, ríen y miran al cielo —gesto recurrente de los personajes de los films de Dolan que él promueve dejando mucho *aire* en la composición fotográfica—. Por fin Steve puede gritar: «*Liberté!*». Posiblemente la libertad comience por aceptar que amar al otro es reconocer que su cuerpo está en movimiento. El encuadre permanece abierto cuando la canción desaparece y el relato se instala en su nuevo presente en la cocina, donde, como avanzábamos, se cuidan todos.

Este pasaje de libertad encuentra su revés al final de esta misma secuencia. Lllaman al timbre y Die recibe la demanda judicial por la que se le pide una desmesurada cuantía para compensar los daños que Steve causó con el incendio. El formato recupera el 1:1 sobre su rostro desencajado e impone a los personajes su destino, un destino que parece estar fijado en ese colgante que escribe *Mommy* y que brilla irónicamente sobre una es-



**Mommy pone en contacto la puesta en escena y la puesta en cuadro**

tampa iluminada en clave baja, coherente con el tono de desolación.

El cambio de formato probablemente le hubiera resultado una delicia a George Méliès, porque es magia ante los ojos, porque abre las puertas del viaje cinematográfico mientras el tren aún va en marcha. La mirada de la enunciación se deja afectar por el interior de sus personajes y pone en contacto la *puesta en escena* y la *puesta en cuadro*: por eso «esta opción formal no es superflua porque pone en crisis dos formas que han estado en per-



petuo debate dentro del cine de autor contemporáneo: el cine de lo físico y el cine del encuadre»<sup>14</sup> (Quintana, 2014: 46-47).

De este modo, Dolan continúa el trabajo que el melodrama siempre ha hecho con los reencuadres y enmarcados para fijar a los personajes a su mundo y a su soledad, pero recuerda que el encuadre no es un marco más sino el fundamental, porque determina el contacto del sujeto y el mundo. El encuadre es el recorte, borde libidinal, allí donde se desliza el deseo del que mira y sostiene el discurso.

## COCHE NUEVO

Volvemos un momento al principio. El relato ha arrancado en el momento en el que un coche embiste al de Die<sup>15</sup>. Esta sale ensangrentada y recibe la llamada del instituto notificándole la expulsión de Steve —esperamos, con expectativas de espectador clásico, que la narración repare las consecuencias de esta escena nuclear caótica—. Die se queda sin vehículo y ella y Steve quedan obligados a cargar su propio cuerpo, a andar y a llegar a los sitios con retraso. Todo viaje se presenta imposible<sup>16</sup>. En los momentos de libertad los personajes se mueven en patines, bicis o carros de supermercado. Por eso, después del momento más dramático en el que Steve ha llevado al límite su propia vida (no ha soportado que Die se acercara al abogado), arranca el tercer acto del film y algo parece prometer el hecho de que Die llegue con un coche nuevo a casa.

## LEY DE VIDA

Ante un Steve entusiasmado, ella le pronuncia una ley que trata de poner freno a ese amor desahogado que insiste en la unión entre ellos: «Lo que va a pasar es que te querré cada vez más. Y tú me

querrás cada vez menos, pero eso es ley de vida». A lo largo del film hemos advertido que las experiencias de libertad de Steve no consiguen ninguna conquista porque Kyla no es suficiente para separar esa relación pegajosa entre madre e hijo: «el goce de la libertad corre directamente hacia la muerte, en la medida en que niega la Ley de castración como Ley que tutela la experiencia del

límite y de lo imposible» (Recalcati, 2016: 87). Así, la *ley de vida* que Die nombra es la ley de castración, imprescindible para que la palabra y la cultura hagan de barrera a esa violencia que no descansa en el ser. Tras ese dicho materno que traduce una primera renuncia<sup>17</sup>, los tres inician un viaje. Justo después de que el coche salga del vecindario, el encuadre se abre hasta el formato 16:9 sobre un gran plano general de la ciudad. Parece que los personajes han conseguido atravesar su horizonte cotidiano y simbólicamente han dejado atrás su umbral familiar.

Die se permite soñar. Y, enganchado a su punto de vista, el espectador sueña con ella. La enunciación nos conduce por un *in crescendo* dramático hasta la saturación emocional. El melodrama se desborda para adentrarse en una épica romántica. Si el tiempo del melodrama suele ser un presente pesado, en esta suerte de prolepsis narrativa imaginada el tiempo avanza a través de continuas elipsis: vemos a un Steve crecido, *domesticado*, universitario, casado... un Steve padre que seguramente ya puede comprender esa «ley de vida». Con un montaje *videoclipesco*, una estética cursi y forzados desenfoques como si todo se mirara desde un cristal sin esmerilar, también se materializa la promesa que Kyla le hace a Steve en el supermercado: «Cuando llegue el momento solicitaremos una plaza en Juilliard. Un día llegará una bonita carta<sup>18</sup>, en un bonito sobre, y tu madre se sentirá súper orgullosa» —aunque él no llegó a escucharlo porque ya estaba desangrándose en el suelo—.

---

## EL ENCUADRE NO ES UN MARCO MÁS, ES EL FUNDAMENTAL

---

## URGENCIA A SLOW-(E)MOTION

Esta secuencia se percibe a cámara lenta, recurso constante a lo largo del film y estilema de Dolan que supone un decidido gesto de la enunciación para tratar de atrapar algo que, mientras ocurre, se está escapando. El *slow-motion* supone un lenguaje de las afecciones: «La desaceleración corpórea transporta la pesadez de percibir que la propia tristeza, infinitamente grande o infinitamente pequeña, ha declinado en rabia o ha declinado en amor, *semiotizada* de la misma manera y con la misma materia que en el melodrama tradicional» (Di Martino, Vedove, 2016: 12). El ralentizado de la imagen es signo de la urgencia melodramática del autor, de su necesidad de escribir para fijar la densidad emocional, allí donde el tiempo cronológico es inundado por el tiempo subjetivo más particular.

## NOSTALGIA POR LO QUE NO HA SUCEDIDO

Sin embargo, la cámara lenta aquí traduce lo que no podrá someterse al trabajo de la memoria. La catarsis se detiene, los rostros se desdibujan engullidos por la luz. El formato 1:1 vuelve a imponerse. Lo que el espectador, precisamente porque cree en las promesas del relato, puede haber entendido como un *flashforward* climático encuentra su revés y se revela anti-clímax: esas ráfagas de núcleos (de momentos esenciales) se revelan ilusión y el relato vuelve a su crudeza catalítica, parece que el tiempo no pasa. Ese final feliz era la imaginación de Die. Por un momento, el cine ha trascendido el «esto ha sido» fotográfico (Barthes, 1990: 136) y se ha permitido mostrar lo que *no ocurrirá* en la historia —como ocurre en *Titanic* (James Cameron, 1997)<sup>19</sup> al reunir en el reloj a los protagonistas más allá de la muerte o en *La ciudad de las estrellas. La La Land* (La La Land, Damien Chazelle, 2016) cuando el meganarrador muestra el final feliz que los amantes perdieron al apostar por su deseo—. Nada más potente que el cine escribiendo las páginas robadas de la vida. Con la perplejidad de alguien

que no ha podido engañarse —«si hay una ceguera legítima, solo el amor la posee» (Cavell, 2003)—, Die se advierte conduciendo. Con la ignorancia propia del sujeto trágico, Steve le señala el cambio de semáforo, la obligación de continuar. Die va en la única dirección que cree salvífica, el destino del viaje iniciado es el hospital de menores donde el personal captura a Steve como a una fiera. La escena está rodada a cámara al hombro y narrada sin elipsis temporales por lo que los espectadores transitamos sin alivio su gravedad, experimentando la angustia del fracaso y el arrepentimiento de Die ante la violencia de la institución.

Queda justificado así el vínculo que el film hace antes del prólogo entre Diane «Die» Després y una ley de una Canadá ficticia que permite a los padres de un joven con problemas de conducta y en situación de peligro confiar a su hijo a un hospital público sin un proceso judicial. *Mommy* enseña los límites de la educación. Freud<sup>20</sup> ya decía que esta es una tarea imposible porque no hay ley que erradique la pulsión de muerte. La cinta de Dolan da cuenta de esta imposibilidad desde su propio desbordamiento: no hay marco familiar ni institucional para contener la angustia de Steve. El goce arrasa especialmente cuando no está la ley de la palabra, condición de todas las leyes<sup>21</sup>.

## UN DECALAJE DE FRACASOS

Xavier Dolan va más allá de lo sentimental y de la etiqueta TDA-H (Transtorno por Déficit de Atención e Hiperactividad) para hacerse cargo de ese dolor de Steve que recubre la ferocidad de sus pulsiones. La enunciación escucha lo insoportable desde el exceso de la escritura melodramática. Y escuchar implica humanizar, no juzgar. Por ello, la enunciación va cambiando y *triangulando* los puntos de vista, esquivando el maniqueísmo del melodrama, mostrando que el sufrimiento va en todas las direcciones, que el amor es un malentendido. Lo rabioso del gesto de Die con el que se despide en el relato, enmudecida de ira, parece dar la razón

<p><b>CRÉDITOS Y CITA DE OBERTURA</b> Un indicio vincula en un Canadá ficticio una ley de sanidad/educación a Die</p> <p><b>PRÓLOGO SIMBÓLICO</b> Los canzoncillos de Steve tendidos ondean Die respira su ausencia</p> <p><b>MAIN TITLE SHOT</b> Mommy se escribe sobre fondo negro El duelo es un tema del film</p> <p><b>DETONANTE</b> Die sufre un accidente A Steve lo expulsan del instituto</p> <p><b>INTENTO</b> de una nueva vida entre dos: Die y Steve [SECUENCIA DE LIBERTAD Y DECEPCIÓN]</p> <p><b>FRACASO</b> Steve y Die se pelean por el colgante <i>Mommy</i>.</p>	<p>00:00</p> <p>PRIMER ACTO</p> <p>00:40</p>
<p><b>PLOT-POINT</b> Encuentro con Kyla</p> <p><b>INTENTO</b> de una nueva vida entre tres: Die, Steve y Kyla [SECUENCIA DE LIBERTAD Y DECEPCIÓN]</p> <p><b>MID-POINT</b> Llega una carta reclamando una indemnización por los actos de Steve en el instituto</p> <p><b>FRACASO</b> Die cena con el vecino-abogado. Steve no soporta que su madre se acerque a otro hombre.</p>	<p>SEGUNDO ACTO</p> <p>01:40</p>
<p><b>PLOT-POINT</b> Steve intenta quitarse la vida</p> <p><b>INTENTO</b> de una nueva vida... un viaje ...a la institución:</p> <p><b>ESPERANZA. ANTICLÍMAX</b> Die fantasea con un Steve ilustrado [SECUENCIA DE LIBERTAD Y DECEPCIÓN]</p> <p><b>DECEPCIÓN CLÍMAX</b> Die hospitaliza a Steve</p> <p><b>SOLEDAD. RESOLUCIÓN</b> Die, Kyla y Steve regresan a su exilio interior</p> <p><b>BORN TO DIE... EPÍLOGO</b> Steve burla la institución y escapa</p> <p>TÍTULOS DE CRÉDITO</p>	<p>TERCER ACTO</p> <p>02:15</p>

Esbozo de estructura (melo)dramática. Elaboración propia

a aquellas palabras de la directora del instituto: el amor no todo *lo-cura*.

Si hacemos el ejercicio de descomponer la estructura dramática de *Mommy* en relación a la teoría sobre el guion más paradigmático de Syd Field (1994), sí podemos organizar la narración en tres<sup>22</sup> actos aristotélicos, cuya bisagra son nudos o *plot-points* del relato —núcleos en la terminología barthesiana—. Además, como explicamos con más detalle en nuestro esquema, *Mommy* se sirve de múltiples *triquiñuelas* del guion<sup>23</sup> para coser un melodrama muy estratégico: un caótico detonante, un *mid-point* que zarandea el destino de los protagonistas, un anticlímax catártico y esperanzador, un clímax triste y violento, un prólogo poético que parece un presagio... Pero lo revelador para nuestro estudio reside en lo siguiente: bajo su avance estructural *Mommy* puede leerse como una cadena de fracasos en la que las esperanzas y las promesas se topan con la impotencia. La progresión continua del relato no encuentra el modo de restaurar la escena inicial. Allí donde en el cine clásico el amor permite vencer los obstáculos hasta el *happy end*, aquí se muestra insuficiente: los tres protagonistas, a pesar de su transformación en el relato, han vuelto a quedar enmudecidos, atragantados por lo que no pueden decirse.

Hay también impotencia en el saber. Si en el melodrama el espectador sabe más que los personajes, aquí esto se cuestiona. Lo angustiante para el relato a nivel narrativo es que no hay saber sobre la pulsión, que ante el dolor de los personajes no funcionan las acciones, las causas y los efectos. El relato no deja de tropezar con lo incalculable del goce, que carcome su propia estructura. Aunque el relato va introduciendo posibles figuras de la educación, Steve es implacable, es el exceso del relato también a nivel estructural.

Con todo, la obra de Dolan es el retrato de sus enigmas sobre el amor y la libertad. Como en sus otros films, nos enseña la importancia de las madres, los profesores y las cartas. Es el privilegio de lo simbólico, de lo que se transmite y desliza entre

sujetos y generaciones. Para el autor canadiense las palabras pesan tanto como los cuerpos, por eso «el exceso es la base de una estética neobarroca que acaba resultando inventiva y que desafía ese cine del envoltorio parapublicitario de la posmodernidad» (Quintana, 2014: 47). Y comprueba que «lo que es excesivo del melodrama es, al parecer, su dependencia en la apariencia» (Epps en Zurián y Vázquez, 2005: 271). Su manejo de los semblantes no es banal: no hay nada más incisivo que la superficie, pues desde ella se accede a la profundidad de las cosas.

### BORN TO DIE...

La miseria amorosa es indisoluble;  
se debe sufrir o salirse: arreglar es imposible  
(el amor no es ni dialéctico ni reformista)

Barthes, 2005: 60

*Mommy* muestra que el uno del goce es doloroso y solitario; que el dos, sin el tres, es imaginario y hostil, porque siempre se requiere de un tercero simbólico que ponga la buena distancia entre los cuerpos. Sin embargo, cuando la institución silencia a los sujetos, todos los vínculos se disuelven y, como decíamos, nuestros protagonistas quedan enmudecidos. El epílogo se encabalga a nivel sonoro con el último plano de *Die* catatónica y ensombrecida. En el hospital donde está internado Steve, mientras los enfermeros hablan desafectados sobre «la puta naturaleza humana», este se deshace de su camisa de fuerza y escapa corriendo. La enunciación corta sobre el plano detalle sus pies en pleno movimiento. Sin embargo, el tema *Born to*

*Die* (2012) de Lana del Rey estira el plano final a nivel sonoro —«si la imagen es una elección, el sonido es una selección. La imagen es limitada, el sonido ignora las barreras» (Seguin, 2009: 223)—. Así, desde la ausencia de imagen, más allá de la diégesis, la música continúa contando la historia mientras mece los títulos de crédito finales. El desbordamiento, insistimos, lo es hasta sus últimas consecuencias:

Feet don't fail me now / Pies no me falléis ahora  
Take me to the finish line / Llevadme hasta la línea de meta

[...]

Sometimes love is not enough / A veces el amor no es suficiente

And the road gets tough / Cuando el camino se torna duro

[...]

Choose your last words, / Escoge tus últimas palabras

This is the last time / Esta es la última vez

'Cause you and I / Porque tú y yo

We were born to die / Nacimos para morir.

*Born to die... Born to Die*. El destino de Steve tiene el nombre de su madre, esto es: el nombre del origen —incluso antes del nacimiento el sujeto ya es un relato de los otros— y el nombre del fin.



Steve, *born to Die*

## NOTAS

- \* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global» (P1-1A2014-05), financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI (evaluados en 2014 por la Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya, AQU), para el periodo 2014-2017, bajo la dirección de Javier Marzal Felici.
- 1 Recuperado de: <https://www.edstirner.com/xavier-dolan/>
  - 2 Ya en la primera conversación de Die con la directora del centro esta le pregunta si habla francés. Die se excusa con ironía: «Tan bien como lo hablan en Francia, sí».
  - 3 Bromea Kyla en una conversación con Die.
  - 4 «El melodrama [...] es un modo muy amplio, no un género» (Williams, 2005: 308).
  - 5 El melodrama de Sirk sigue siendo *cursi* pero un *cursi bueno* sentimental, no un *cursi malo sensiblero* como se diferencian la estética y la teoría del gusto.
  - 6 Como los héroes de la tradición del cómic –Sue Storm (La mujer invisible), Peter Parker (Spiderman), Bruce Banner (Hulk), Clark Kent (Superman)–. La serialidad melodramática contemporánea sigue este modo de nombrar y calificar a los personajes con Don Draper en *Mad Men* (Mathew Weiner, HBO: 2007-2015) o Walter White en *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-2013).
  - 7 *Colorblind* (2010), interpretada por Counting Crows.
  - 8 González Requena (2002) analiza cómo la presencia del número tres satura el mito de los Reyes Magos. Estos suponen figuras terceras que se interponen entre las demandas del niño y sus padres.
  - 9 Aunque nuestra época queda recorrida por el «mito de la libertad sin vínculos» (Recalcati, 2016: 87).
  - 10 Recuerdo de su hijo fallecido. Su furia solo se desata cuando Steve se lo arranca provocándola.
  - 11 El panorámico 16:9, estándar de la alta definición, en *Yo maté a mi madre* y en *Los amores imaginarios*; el televisivo 4:3 en *Laurence Anyways*; y el más cinematográfico 1.85:1 en *Tom en la granja* y *Solo el fin del mundo*.
  - 12 El 4 de junio de 2016, Dolan envió una carta a Netflix para pedir que eliminaran el film de su catálogo porque

habían uniformizado el formato, de modo que sus variaciones no se contemplaban.

- 13 Recuperado de <http://www.hollywoodreporter.com/news/why-xavier-dolans-mommy-was-756857>.
- 14 Sigue: «El cine de lo físico sería aquel que considera el cuerpo como la materia esencial y que desplaza la cámara hacia la captura del contacto, mientras que el cine del encuadre es el que considera la composición como el elemento esencial que determina los juegos estéticos y formales de la puesta en escena».
- 15 Los espectadores lo vemos desde el punto de vista de Kyla que escucha la misma canción que Die.
- 16 Cuando toman un taxi, el conductor los echa por los improprios de Steve.
- 17 «Saber perder a los propios hijos es el regalo más grande de los padres, que comienza cuando asumen la responsabilidad de representar la Ley de la palabra. Ser padres [...] implica en primer lugar una dimensión de renuncia radical a la posesión de los propios hijos, implica saberlos “encomendar al desierto”» (Recalcati, 2014: 69).
- 18 *The Death and Life of John F. Donovan*, la próxima cinta de Dolan prevista para 2018, confirma el peso simbólico de la correspondencia como otro de sus estilemas.
- 19 Aquí también se advierte la influencia de *Titanic* en Dolan.
- 20 También gobernar y psicoanalizar.
- 21 «La vida de la comunidad resulta posible gracias a la mediación simbólica que la Ley de la palabra impone» (Recalcati, 2014: 70).
- 22 Frente al esquema 25%, 50%, 25% del metraje para primer, segundo y tercer acto respectivamente, *Mommy* se organiza aproximadamente en un 30%, 45%, 25%.
- 23 Que han ido introduciendo otros teóricos sobre el guion para completar y complejizar a Field.

## REFERENCIAS

- Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- (2005). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.

- Bassols, M. (2017). *Lo femenino, entre centro y ausencia*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.
- Company, J. M. (2014). *Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Cavell, S. (2003). *Reivindicaciones de la razón: Wittgenstein, escepticismo, moralidad y tragedia*. Madrid: Síntesis.
- Di Martino, F., Delle Vedove, L. (2016). *Xavier Dolan: il sentimento del visibile*. Roma: Sovera Edizioni.
- Field, S. (1994). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.
- González Requena, J. (2002). *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*. Madrid: Akal.
- Marzal Felici, J. J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- Palencia, L. (2016). *Todd Haynes. Manierismo queer en Lejos del cielo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Quintana, À. (2014). El futuro de la imagen neobarroca. *Caimán Cuadernos de Cine*, 33[84], 46-48.
- Recalcati, M. (2014). *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Barcelona: Anagrama.
- (2016). *La hora de clase. Por una erótica de la enseñanza*. Barcelona: Anagrama.
- Seguin, J.-C. (2009). *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres Fronteras.
- Zurián, F. A., Vázquez, C. (coords.) (2005). *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

## EL EXILIO INTERIOR. LA ESCRITURA DEL EXCESO EN MOMMY

---

### Resumen

Xavier Dolan ya ensayó *Mommy* en *Yo maté a mi madre* (*J'ai tué ma mère*, 2009), primer largometraje, además premiado en Cannes, que dirige e interpreta y que había escrito a los 16 años. Entre *Yo maté a mi madre* y *Mommy* podemos leer la escritura dolorosa de una voz autoral joven que no trata de disimular las heridas del tiempo sino todo lo contrario: los dos films, estrenados a los 20 y 25 años de Dolan, suponen una escritura de alguien que trata de ensayar la ira y el exceso de una temporalidad turbulenta muy precisa, la de la adolescencia. Por ello, Dolan despliega el melodrama desde el desbordamiento poniendo en crisis la contención *hollywoodiense* del género. En este texto estudiamos cómo *Mommy* escribe el exceso de la escritura melodramática. Para ello nos ayudamos del análisis textual como metodología sin obviar detalles de guion y conceptos del psicoanálisis. *Mommy* es un trabajo efusivo de la superficie que presta profunda atención a lo trágico. Su mirada melodramática es un estudio del límite hasta sus últimas consecuencias: su discurso va desde lo más íntimo (el temblor de la palabra y del cuerpo) hasta lo que lo hace marco a la subjetividad (lo familiar, lo social y lo institucional). La originalidad de su tratamiento del exceso reside en que afecta hasta el juego enunciativo con el formato del film. En definitiva, aunque el semblante de *Mommy* puede tomarse como un banal videoclip posmoderno, la enunciación asume la gravedad de un discurso que no retrocede ante el estudio de los afectos porque se dedica a escuchar, esto es, a humanizar lo insoportable.

### Palabras clave

Xavier Dolan; *Mommy*; melodrama; cine de autor; narrativa;- guion; psicoanálisis.

### Autora

Shaïla García Catalán es profesora contratada doctora del departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón donde imparte Cultura visual y medios de masas (grado en Diseño y desarrollo de videojuegos) y Narrativa audiovisual (grado en Publicidad y RR.PP.). Forma parte del grupo de investigación ÍTACA-UJI. En sus investi-

## INTERNAL EXILE. WRITING EXCESS IN MOMMY

---

### Abstract

Xavier Dolan was already trying out *Mommy* in his first feature film, the Cannes award-winner *I killed my mother* (*J'ai tué ma mère*, 2009). He not only directed it and acted in it, he wrote it when he was just 16. Between *I killed my mother* and *Mommy* we can read painful writings in the voice of a young author who does not try to hide the wounds of time. Quite the contrary: the two films released when Dolan was 20 and 25 are the mark of someone trying to test – and if something is tested it is because it has not been understood – the anger and excess of that very specific and turbulent time: adolescence. For this reason, Dolan uses uncontained melodrama, seriously challenging Hollywood's restrained version of the genre. In this text, we study how *Mommy* writes the excess of melodramatic writing. In this, we are assisted by textual analysis as our methodology, without forgetting script details and concepts from psychoanalysis. On the surface, *Mommy* is an effusive work paying profound attention to tragic events. Its melodramatic view is a study of limits taken to the extreme. Its discourse runs from the most intimate (trembling words and bodies) to the framework for subjectivity (the family, social and institutional factors). The originality of his treatment of excess lies in the fact that it even affects the game of enunciation with the format of the film. Ultimately, although *Mommy* can seem like a banal, postmodern pop video, the enunciation takes on the seriousness of an argument that does not hold back from the study of emotions because it is devoted to listening – humanising the unbearable.

### Key words

Xavier Dolan; *Mommy*; Melodrama; Auteur Cinema; Narrative; Script; Psychoanalysis.

### Author

Shaïla García Catalán is lecturer at the Communication Sciences Department in Universitat Jaume I (Castellón, Spain) where she teaches Visual Culture and Mass Media (Degree in Videogames Design and Development) and Audiovisual Narrative (Degree in Advertising and Public Relations). She is a member of ÍTACA-UJI research group. She researches the

gaciones, interroga la superficialidad de la imagen y la complejidad de la cultura visual desde la teoría de la imagen, la narrativa audiovisual, el psicoanálisis y la estética. Contacto: scatalan@com.uji.es.

#### Referencia de este artículo

García Catalán. S. (2018). El exilio interior. La escritura del exceso en *Mommy*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 55-70.

superficiality of the contemporary image and the complexity of visual culture from the image theory, the audiovisual narrative, psychoanalysis and aesthetics. Contact: scatalan@com.uji.es.

#### Article reference

García Catalán. S. (2018). Internal exile. Writing excess in *Mommy*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 55-70.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---