

Adaptación y creatividad en *Un amor* de Isabel Coixet

Adaptation and creativity in Isabel Coixet's *Un amor*

Gemma Suñé Minguella

American University, Washington D.C.

suneming@american.edu

ORCID ID: 0000-0002-8350-2975

Resumen: *Un amor* de Isabel Coixet, basada en la novela homónima de Sara Mesa, obtuvo gran éxito de crítica y público, pero también suscitó no poca controversia, en concreto por el turbio consentimiento sexual que plantea. Al trasvasar la novela al cine, Coixet tuvo que lidiar con las expectativas de parte de su público, lectores también de Sara Mesa, y con el compromiso de no defraudar a la escritora aun afirmando su propia creatividad. Se propone aquí un análisis de cómo ha logrado Coixet mantener un equilibrio entre estos factores, recurriendo a dos intertextos de enorme densidad y a otras técnicas propias de su personalidad creativa.

Palabras clave: Coixet, Mesa, *Un amor*, adaptación, cine español.

Abstract: *Un amor* by Isabel Coixet, based on the homonymous novel by Sara Mesa, received critical and public acclaim, but also sparked considerable controversy, specifically due to the disturbing sexual consent it raises. In transferring the novel to film, Coixet had to deal with the expectations of part of her audience, readers also of Sara Mesa, and the commitment not to disappoint the writer while affirming her own creativity. This article analyzes how Coixet managed to strike a balance between these factors, drawing on two highly dense intertexts and other techniques characteristic of her creative personality.

Keywords: Coixet, Mesa, *Un amor*, adaptation, Spanish cinema.

1. INTRODUCCIÓN

En noviembre de 2023 se estrenó en España la película *Un amor* de Isabel Coixet, basada en la novela homónima de Sara Mesa publicada en 2020 por Anagrama. La película obtuvo gran éxito de crítica y público y, aunque no ganó la Concha de Oro del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, para la cual estaba nominada, sí fue galardonada con el Feroz Zinemaldia, y el Gaudí de mejor guion adaptado. El público, en general, supo apreciar el filme, aunque la confusión sobre cómo valorar el trueque de sexo por un trabajo de bañilería diera mucho que hablar¹.

Coixet, a sugerencia de su productora Fernández Armenteros, se había interesado por la novela y su trasvase al cine ya desde 2020, cuando se la envió a Laia Costa proponiéndole protagonizarla. Una vez adquiridos los derechos, la cineasta contó con la colaboración de Laura Ferrero para escribir el guion, pues Sara Mesa prefirió mantenerse al margen, en parte por respeto al trabajo de Coixet, y en parte también para autoprotegerse en el caso de que la adaptación no fuera completamente de su agrado². Hay que tener en cuenta además que la adaptación al cine de su obra era algo nuevo para ella, de ahí que incluso llegara a pensar que no era la persona adecuada o que no iba a hacerlo bien³. Por otro lado, la escritura de la novela ya había resultado más ardua de lo esperado. Según comentaba, se había quedado atascada más de una vez, no sabía cómo continuarla y tenía la sensación de que se desinflaba en algún punto concreto. Incluso decidió dejarla por un tiempo para reanudarla más tarde, una «pesadilla» en sus propias palabras, una novela de la que no se siente satisfecha (Mesa, 2022). Aun así, fue un éxito editorial, se tradujo a varios idiomas y en octubre de 2023 se lanzó la decimocuarta edición. La película de Coixet ha

¹ Basta con consultar webs como *Filmaffinity* o *Rottentomatoes* para constatar el descontento de muchos espectadores con esta cuestión.

² «Es una actitud de protección, de autoprotección, porque si yo me involucra en el proyecto [...] Ha habido incluso la oferta de hacerlo, de hacer el guion, de colaborar... creo que no lo podría llevar bien porque no sé... yo creo que no debo intervenir ahí. Pero es curioso, porque digo que me da igual y es cierto, pero..., por ejemplo, lo de Cristina Morales sobre la adaptación de *Lectura fácil*, yo a ella la entiendo [...] Tú has vendido los derechos, pero no has vendido tu opinión. De hecho, me acuerdo de que en el contrato había una cláusula que ponía [...] que la autora tenía que participar el algún momento en actos promocionales y dije: no, quita eso, porque si no me gusta [...]» (Mesa, 2022).

³ «Yo eso lo viví con estupor, la verdad, porque no lo había pensado, era la primera vez [...] y todo esto fue a través de la editorial [...] yo en ningún momento quise entrar a nivel de guion ni nada porque pensaba que no iba a hacerlo bien, que no era la persona adecuada y quería dar absoluta libertad al equipo que lo hiciera» (Mesa, 2024).

supuesto sin duda una nueva promoción de la novela y un incremento en las ventas.

El hecho de que Isabel Coixet se inspire en la literatura para crear sus historias no es nada extraño ni tampoco nuevo, aunque ella declare que nunca lee «buscando argumentos», sino por el mero placer de leer, algo que empezó a hacer «desde los cuatro años»⁴. Su imaginario fue creándose y nutriéndose de sus innumerables lecturas, y su cine sin duda refleja esta base literaria. Según sus cálculos, el guion de *Un amor* sería su tercera adaptación, después de *Mi vida sin mí* (2003), inspirada en el relato *Pretending the bed is a raft* de Nanci Kincaid (1997), y *La librería* (2017), basada en *The Bookshop* de Penelope Fitzgerald (1978), pero también podríamos incluir *A los que aman* (1998), con guion escrito por Coixet y Joan Potau a partir del ensayo *De l'amour* de Stendhal (1822). Otras películas con guiones ajenos procedentes de novelas, relatos o libros de memorias serían *Elegy* (2008), de *The Dying Animal* de Philip Roth (2001), *Aprendiendo a conducir* (2014), basada en un relato publicado en *The New Yorker* en 2002, y *Nadie quiere la noche*, inspirada en las memorias de Josephine Peary⁵. En una entrevista en ABC, Coixet añadía otro aspecto a tener en cuenta, y es que «vivimos en un mundo en el que a la gente le asustan los guiones originales. Entonces es mucho más fácil ir a un productor o a una plataforma diciendo que quieres hacer un libro» (Coixet, 2023c). No podemos detenernos aquí a examinar todo el alcance de esta afirmación, pero es sin duda reveladora de los condicionantes económicos y «de mentalidad» de nuestros tiempos, recelosos de la creatividad. Así pues, parece inevitable que la ficción literaria acabe redundando en mayor o menor medida en su obra cinematográfica; así ha sido hasta ahora y con notables resultados. Respecto a *Un amor*, Coixet admite que la segunda vez que leyó la novela sí vio una película en ella y curiosamente además «con las caras de los actores que luego han estado en la película». Tres años más tarde la directora filmaba la película en cinco semanas y con un presupuesto mínimo, toda una proeza (Coixet, 2023d).

⁴ «Tengo sesenta y tres años, aprendí a leer a los cuatro. Claro... eso ya de alguna manera... yo soy lectora antes que espectadora, bueno... paralelamente, entonces, los libros yo los tengo como en una nube, y a las películas en otra » (Coixet, 2023a).

⁵ *Pretending the bed is a raft*, Nanci Kincaid, Algonquin Books of Chapel Hill, 1997. *The Bookshop*, Penelope Fitzgerald, Gerald Duckworth, 1978. *The Dying Animal*, Philip Roth, Houghton Mifflin Harcourt, 2001. *Learning to Drive: A year of unexpected lessons* by Katha Pollitt, *The New Yorker*, 15 de julio de 2002. *My Arctic Journal: A Year among Ice-Fields and Eskimos*, Josephine Peary, New York, Contemporary Publishing Company, 1893.

Estima Coixet que *Un amor* ha sido quizá una de sus adaptaciones más cercanas al texto literario, pues en otros textos que ha adaptado «se lo ha abierto mucho más» (Coixet, 2023a). ¿Considera con ello que su trabajo ha resultado más meritorio? No podemos afirmarlo con rotundidad, pero en otra ocasión declara que hubo en esta adaptación dos «servidumbres» (Coixet, 2023f) o «inconvenientes» («hándicaps», dice): que era una novela de una autora a la que admiraba, y que había ya muchos potenciales espectadores «que se habían hecho su película» (Coixet, 2023g); podemos presumir entonces que lo meritorio habría consistido en lograr un equilibrio entre su creatividad y las expectativas de parte de su público, lectores también de Sara Mesa. De todas formas, este respeto a la esencia de la novela —sostiene Coixet— no impidió que su «traducción fílmica fuera cambiante» (Coixet, 2023g), sugiriendo que su película, aun contando prácticamente la misma historia, no puede *ser* como la novela, y así lo rubrican durante quince segundos los créditos iniciales: «un amor de isabel coixet» (todo en minúsculas). Es decir, aunque la fábula sea aparentemente idéntica, la imagen y la palabra nunca refieren lo mismo. Pero dicha constatación tampoco puede hacernos olvidar que el cine también recurre a la palabra, y que muchas adaptaciones —incluida la que aquí nos concierne— incluyen diálogos procedentes del texto literario. En este sentido, convenimos con Sánchez Noriega cuando afirma que:

Quando se opone cine-literatura se da por supuesto que son medios diferentes que emplean sistemas de significación diferentes. Pero esto es una verdad a medias y habría que hacer hincapié en que el cine emplea de ordinario dos registros (visual y sonoro) y eventualmente un tercero, la escritura. El texto fílmico se construye *también* con el registro verbal [...] que al menos en los diálogos, no es sino una trasposición del texto literario sin modificación sustancial de sus valores semánticos (2000: 39).

La película de Coixet incluye la mayoría de los diálogos de la novela con unos pocos añadidos de alta carga connotativa, sobre todo en el caso de Píter, el *hippie*. Pero no es este asunto el que nos interesa valorar aquí, sino la productividad de la fábula en sí: cómo ha leído Coixet la historia de Nat y cómo ha conseguido imprimirle su propia expresividad creativa. Por un lado, la incorporación de al menos dos intertextos, que añaden una densidad a la historia apenas advertida en la mayoría de las críticas que se han publicado sobre la película. Por otro lado, la cuidada puesta en escena y la focalización, las localizaciones, los actores y su interpretación, además de los matices que imprime a ciertos personajes y cómo influye todo ello en la recepción del relato.

Antes de hacer un recorrido por las principales dificultades con las que lidiaron Coixet y Laura Ferrero al trasvasar *Un amor* al lenguaje cinematográfico, conviene recordar que la novela de Sara Mesa está escrita en presente, como lo estaría un guion cinematográfico y que, aunque el narrador relata en tercera persona, circunscribe su perspectiva a la protagonista en una suerte de estilo indirecto libre. Según la autora, esta característica procede de cuando era niña y escribía en su diario lo que le sucedía narrando en tercera persona⁶. A menudo, el personaje se distancia de sí mismo, de su propia experiencia concreta, y se ve como personaje filmado, «como una figurante en un mundo ficticio»⁷; todos estos elementos constituyen la señal de identidad de la escritura de Mesa, sumado a un estilo que suele calificarse de sobrio y conciso, es decir, con escasa adjetivación y centrado en la acción y el mundo mental de sus personajes. Algo similar ocurre en cuanto a la descripción de espacios, que suelen caracterizarse con dos pinceladas, a menudo ligadas a la percepción del personaje; así, por ejemplo:

La casa ante la que se detiene es muy parecida a la suya. Humilde, de un solo piso, con ventanas bajas. La diferencia principal es que la parcela se sitúa a la espalda, y no delante, así que tiene que plantarse directamente ante la puerta [...] Como no hay respuesta, entra en la casa, que huele a madera mojada y pan tostado. Hay pocos muebles, prendas extendidas sobre un tendedero plegable, un pequeño y obsoleto televisor sobre una balda (Mesa, 2020: 75).

La propia escritora reconoce que sus descripciones están muy influidas por el cine, algo que es perfectamente comprensible y hasta inevitable, sobre todo en alguien que se reconoce cinéfila y que admira y aprende de los clásicos la construcción de personajes y situaciones⁸.

⁶ «Cuando era jovencita y me pasaba algo, lo escribía en tercera persona, como si lo novelara, como si lo contara, pero para mí, no para enseñárselo a nadie, para explicarme, para llegar a un lugar donde no hubiera llegado de otro modo» (Mesa, 2022).

⁷ «Se levanta trastabillando, tropezándose con los muebles. Viéndose desde fuera, en esa falsa calma, es como si alguien la estuviese filmando, a ella, una figurante, una intrusa, el papel más insignificante que se le podía asignar en un mundo ficticio —un decorado de plástico, de cartón piedra—» (Mesa, 2020:180).

⁸ «Me gustan muchos tipos de cine, pero creo que la influencia en mi narrativa está más en el en el cine clásico, Hitchcock, por ejemplo, a mí me ha enseñado casi sin darme cuenta cómo se genera tensión, y cómo a través de esos planos detalle que él hace va de alguna manera cargando toda la historia de turbiedad ¿no? Eso lo hace muy bien. Luego, por ejemplo, [...] Bergman es un cineasta que a mí también me ha marcado mucho y era muy buen escritor. [...] Hay

Todo lo anterior viene a confirmarnos que, pese a las dificultades que expondremos más adelante, *Un amor* es una novela cuya escritura favorece la representación visual, de ahí que Coixet viera en ella una película y no se amilanara ante la imposibilidad de traducir el mundo mental de Nat, la protagonista, que se sumerge en frecuentes cavilaciones acerca de sí misma, de los demás, y hasta acerca del sentido del propio cavar, es decir, del lenguaje o «del peso de las palabras», como diría la directora (Coixet, 2023f).

2. LA HISTORIA

Un amor cuenta la experiencia vital de Nat, de profesión traductora, en el espacio rural en el que reside durante unos meses. Huyendo de una situación laboral complicada y acuciada por problemas económicos, alquila una casa apenas habitable a un individuo conocido por todos bajo el nombre genérico de «el casero». Este, además de intimidarla en cada ocasión, le regala un perro al que a todas luces él mismo ha maltratado. Aunque desde el principio se percibe una atmósfera inquietante y amenazadora, el principal conflicto surge a raíz del trueque que le ofrece un vecino llamado «el alemán»: un coito a cambio de arreglarle las goteras de su casa. Un trueque que ella acaba permitiendo y que se prolonga en una relación que deviene obsesiva para la protagonista, lo cual no hará sino acelerar su final. Paralelamente, asistimos a las interacciones de Nat con el casero y otros vecinos, como la pareja con hijos del chalé, Píter, el artista *hippie*, y una pareja mayor. La esposa de este matrimonio sufre una peculiar demencia que la convierte en «coro» del comportamiento social del grupo hacia Nat. La progresiva tensión y enrarecimiento del ambiente alcanza su clímax cuando el perro de Nat muerde a una de las hijas de sus vecinos y debe ser sacrificado. La historia se cierra con la partida de la protagonista.

Lo que acabamos de resumir es la fábula que tanto novela como película comparten, pero no la totalidad de la historia que construye la película, ni tampoco en rigor la que relata la novela. Otros elementos no mencionados, aparte del medio utilizado, serán los responsables de que esta misma fábula acabe revelándonos otra versión de sí misma.

películas que muchas veces monologan, tiene algo de teatral también ¿no? [...] Incluso he parado la película para copiar frases de cómo construye los diálogos de los personajes y sus temas y su atmósfera» (Mesa, 2022).

3. INSTANCIA NARRATIVA⁹ Y VOZ EN *OFF*

Comentaba Sara Mesa que había dos cuestiones de la adaptación de su novela que le preocupaban: la primera era que no le habría gustado que se hubiera usado voz en *off*; la segunda, que se hubiera modificado el punto de vista desde el que se narra la historia, esto es, la perspectiva de su protagonista. Coixet ha recurrido en otras ocasiones a la voz en *off*, y en general de forma muy acertada, como sería el caso, por ejemplo, de *La librería*, donde presenta a la protagonista a través de una instancia narradora heterodiegética, o de los inolvidables monólogos de *Mi vida sin mí*, como el del supermercado con la imagen de los clientes y empleados bailando al son de la canción *Senza fine*¹⁰, analizada por Pranger y Malpartida como parte sustancial del proceso de adaptación (2023: 182-185).

Podríamos pensar que en *Un amor* la directora ha prescindido de la voz en *off*; sin embargo, si caemos en la cuenta, veremos que no ha hecho más que disfrazarla. Lo primero que llama la atención es cómo se abre el filme: fundido en negro, un sonido identificable con la proyección de una cinta, y una voz femenina hablando en una lengua sudanesa. La primera imagen es un plano detalle de los ojos de la persona que habla¹¹ y, a los pocos segundos, oímos una voz en español traduciendo su testimonio: es Nat, en un encuadre que abarca solo parte de su rostro. Ambas voces relatan un episodio de violencia extrema sufrido por la primera. Los planos detalle del personaje que testifica se alternan: ambos ojos, las manos, un ojo, la boca, y en ocasiones el encuadre abarca su perfil y parte del rostro de Nat cabizbaja, leyendo el testimonio en español. No hay duda de que dicho arranque es muy similar a otras películas de Coixet, como *Cosas que nunca te dije*, *A los que aman*, *Mi vida sin mí* o *La librería*, por citar solo unas pocas. Esa voz que inaugura el relato es una marca muy clara del autor implícito invitando al espectador a sumergirse en el ámbito

⁹ Somos conscientes de la controversia generada en torno a la necesidad o no de una instancia narradora en el texto filmico, así como las diferentes denominaciones y características atribuidas a dicha instancia (Pérez Bowie, 2008: 31-50). En nuestro caso, hemos optado por la sencillez y claridad de los términos sugeridos por Sánchez Noriega (2000: 81-96), aunque admitimos la pertinencia de términos como «meganarrador» como responsable último de la enunciación.

¹⁰ «En el supermercado hace frío y eso te gusta. La gente siempre lee atentamente la etiqueta de sus productos favoritos para ver cuánta química llevan. Y después suspira resignada mientras los mete en el carrito como si pensarán: “es malo para mí es malo para mi familia, pero nos gusta”. En un supermercado, nadie piensa en la muerte». Coixet, Isabel: *Mi vida sin mí* (2003).

¹¹ Interpretado por la actriz burkinesa Azata Soro.

ficcional, aunque paradójica e intencionadamente esta vez parezca llegarnos desde el perímetro de la diégesis, dada la textura documental —pretendiendo no ser ficticia— de la secuencia. Esta voz narrativa irá intercalando su relato a lo largo del filme para progresivamente desvelarnos el germen de la desazón de la protagonista y también, por qué no admitirlo, una de las principales preocupaciones de la propia cineasta, algo que Coixet llama «el mapa del horror del mundo». Por su importancia, reproducimos aquí el fragmento que abre la película:

Yo acababa de dar a luz a mi última hija. Mi madre y mi hermana habían venido a visitarme cuando los terroristas llegaron a mi pueblo y empezaron a disparar. Disparaban sobre todo lo que se movía: mujeres, hombres y niños. En casa de mi mejor amiga no dejaron a nadie vivo. Sus hijos y su marido fueron degollados, solo el más pequeño de sus hijos se salvó, porque cuando llegaron los hombres armados estaba jugando con mis hijos. Puse la mano sobre la boca de los niños para que no hicieran ruido. No sabría decir exactamente cuántas horas nos quedamos encerrados, pero sé que fueron muchas horas, porque al salir era de noche y la única luz que había era la de las llamas de las escuelas, del consultorio y de la pequeña biblioteca. Todo estaba en llamas. Entonces empezamos a huir, pero a mi madre le costó porque se había hecho daño al caer y se había roto el pie (*Un amor*, 2024).

A partir de aquí habrá otras tres secuencias dedicadas al relato de esta voz¹² ubicadas en momentos en los que Nat está sola en casa, abriendo la ventana o trabajando en su ordenador. La segunda inserción del relato incluye un plano de la pantalla del ordenador en el que está trabajando Nat, mientras oímos en *voice-over* el testimonio. Ese plano nos ofrece la referencia de lo que estamos oyendo: se trata de un informe sobre la violencia sexual contra la población civil en Western Lake, Sudán del Sur, de septiembre de 2017¹³. El texto de la pantalla destaca el siguiente fragmento:

¹² Más una escena final (sin voces) en la que la mujer se incorpora y abraza a Nat, quien rompe a llorar.

¹³ Informe basado en hechos reales. Existen numerosos documentos en las webs de Amnistía Internacional y de Human Rights Watch, como por ejemplo: <https://www.hrw.org/news/2022/02/03/south-sudan-human-rights-priorities-government-south-sudan#>. Recordemos que la pareja sentimental de Coixet, Reed Broody, fue consejero jurídico y portavoz de Human Rights Watch durante veinte años. Salvando las enormes distancias, resulta significativo que el informe esté fechado precisamente en 2017, cuando tuvo lugar el referéndum ilegal sobre la independencia de Cataluña. Coixet se ha referido en muchas ocasiones al acoso e intimidación de la que ella y su familia fueron víctimas durante esos meses (Coixet, 2017). Justamente fue en ese año cuando estrenó *La librería*, una película que según la cineasta está muy relacionada con *Un amor*, pues en ella el personaje, que tan solo pretende vivir

The psychological and physical impact that these attacks have on survivors and witnesses is tragic. The stigma and shame associated with survivors, fracture families and create a climate of guilt within the community. The organization is deeply concerned about the long-term effects on physical and mental health that may arise on the affected population¹⁴.

Como ya hemos apuntado, el relato de la testigo y la correspondiente traducción de Nat funcionan como una instancia que narra la carga psíquica que acarrea la protagonista: una suerte de desamparo hondo, persistente. Es interesante el efecto del doblete de voces, pues ilustra muy hábilmente el dolor psicológico de Nat, frecuente en los profesionales que trabajan con víctimas de abuso y violencia. Nat absorbe el dolor y trauma de la víctima y los hace suyos, algo que se conoce como «trauma vicario» o «fatiga por compasión», formas ambas de estrés postraumático secundario¹⁵. Más adelante, en una conversación con Piter, Nat desvela que antes de mudarse a La Escapa trabajaba como traductora en una agencia de refugiados, pero que decidió dejarlo por la traducción literaria. En la novela de Mesa la protagonista también renuncia a su empleo de traductora (comercial), pero por razones de índole más liviana, como robar impulsivamente un objeto de cierto valor y ser descubierta. Aunque la dirección de la empresa no la había despedido, ella prefirió abandonar el puesto. En una entrevista en la *Sala Equis* junto a Sara Mesa, Coixet confiesa que no sabía cómo contar ese episodio sin que pareciera banal, de ahí que optara por «crearle un pasado en el que lo que se pone en juego es el valor de las palabras para traducir» (Mesa, 2024).

El tema del robo y la propiedad privada es frecuente en la narrativa de Mesa. Así sucede con Sonia de *Cicatriz*, la cual se deja agasajar con regalos (robados) e insistentes mensajes de Kurtz, un personaje marginal por propia convicción que sobrevive del hurto y que se

de su negocio de librería en un nuevo lugar, es acosada, obligada a dejar su negocio y partir. Durante la promoción de la película, que abrió la 62 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Coixet se refería constantemente a la experiencia sufrida en Cataluña y la comparaba con la que padecía su personaje.

¹⁴ «El impacto psicológico y físico que estos ataques tienen en los supervivientes y testigos es trágico. El estigma y la vergüenza asociados a los supervivientes fracturan a las familias y crean un clima de culpabilidad en la comunidad. La organización está profundamente preocupada por los efectos a largo plazo que puedan producirse en la salud física y mental de la población afectada» (La traducción es mía).

¹⁵ Véase la tesis de máster de Luaces González (2020-2021), que estudia el estrés postraumático secundario en los traductores intérpretes y ofrece una bibliografía exhaustiva sobre el tema.

obsesiona con ella. La curiosidad y cierta propensión a desafiar comportamientos convencionales llevarán a Sonia a dejarse llevar hasta culminar en una situación malsana. Los personajes de Mesa suelen actuar de esta forma, como si dejarse llevar fuera echarle un pulso a las posibilidades de su existencia, la cual es en general rutinaria y de un hastío manejable. También en *Cara de pan* una adolescente decide provocar una situación de riesgo que acaba perjudicando al personaje más vulnerable.

La desazón existencial que embarga a la Nat de Coixet es, en consecuencia, de otra naturaleza. Tiene que ver con el discernimiento del horror del mundo por parte del autor implícito y su incansable bregar por exponerlo y con ello quizá conciliarlo¹⁶. En cualquier caso, la potencial dificultad de adaptar una novela como *Un amor*, por el peso que tiene en ella el narrador focalizado exclusivamente en Nat, valorando todo lo que la rodea y su propio actuar o sucumbir, queda solventada al incluir este narrador en voz de la protagonista que habla de violencia, sufrimiento y huida. La referencia intertextual que hay detrás de esta narración hay que buscarla en la novela *Intimidades* de Katie Kitamura¹⁷, que Coixet cita explícitamente (Coixet, 2023a)¹⁸.

La narradora protagonista de *Intimidades* es una traductora intérprete que se muda de Nueva York a La Haya para trabajar en el Tribunal Internacional. Además de una historia de amor y del relato de aclimatación a una nueva ciudad, la novela se centra en la experiencia psicológica de dar voz a jefes de estado y cabecillas acusados de gravísimos delitos de violencia contra civiles. Hay también una honesta reflexión sobre las contradicciones del tribunal, creado por antiguos poderes coloniales y que juzga principalmente a dirigentes de países africanos. Otra cuestión interesante que plantea la novela es

¹⁶ «¿Quién se siente bien en su piel? [...] Que yo no creo que todo el rato tengamos que estar “pues venga Hamás, venga Israel, venga los palestinos, Yemen”, claro... es que si nos ponemos en el mapa del horror del mundo un momento, dices “mal todo”, pero claro, no se puede vivir con ese peso [...] Yo creo que nadie encuentra su lugar en el mundo, porque no hay un lugar en el mundo. [...] No podemos cambiar el mundo, me encantaría cambiar el mundo, soy consciente de que no va a ser así, pero lo podemos explicar» (Coixet, 2023g).

¹⁷ Kitamura, Katie: *Intimacies*, Riverhead Books, 2021. Traducida al español por Aurora Echevarría, editorial Sexto Piso, 2023.

¹⁸ En otra ocasión menciona que hubo otro relato que influyó en la puesta en escena de la película (en concreto en la escena del primer coito): se trata de *Cat Person*, de Kristen Roupenian, publicado en el *New Yorker* el 4 de diciembre de 2017. Coixet lo considera uno de los relatos sobre el consentimiento más interesantes que ha leído (Coixet, 2023e). El subtítulo que dio Roupenian a *Cat Person*: *On the self-deceptions of dating*, formula bien el tema del cuento, pues narra cómo una estudiante universitaria se ve envuelta en una aventura sexual con un treintañero que en el fondo no le atrae.

la extrema vulnerabilidad de la población frente a la violencia, sea cual sea el origen de esta, y el miedo y la reacción de rechazo frente al otro que esto genera. Todo ello en el contexto de una ciudad tradicionalmente segura y con bajos niveles de criminalidad como La Haya. Coixet usa con habilidad este intertexto para dotar a la película de una densidad reflexiva que la novela dirige principalmente hacia las interacciones humanas cotidianas y la ambigüedad del lenguaje a través del motivo de la traducción. El intertexto de Kitamura introduce la cuestión del mal, sus subterfugios y el influjo que tiene en nuestra vida psíquica, mientras que la novela de Mesa apunta más hacia el ostracismo ejercido contra quien no encaja en las expectativas del grupo, lo cual, por supuesto, también es un gesto del mal, pero menos extremo.

4. ATMÓSFERA Y LOCALIZACIÓN

Uno de los aspectos clave de la literatura de Mesa es la creación de atmósferas un tanto perturbadoras a través de un lenguaje aséptico y preciso, parco en connotaciones. Las descripciones de *La Escapa* y sus alrededores, por ejemplo, son sobrias y siempre percibidas a través de los ojos de Nat. Así, por ejemplo:

La zona ni siquiera es bonita, aunque al atardecer, cuando se difuminan los contornos y la luz se vuelve más dorada, encuentra cierta belleza a la que aferrarse (Mesa, 2020: 15).

En el paisaje castigado por la sequía se diseminan olivos, alcornoques y encinas. [...] La monotonía de los campos se rompe únicamente por el contorno de El Glauco, un monte bajo de arbusto y matorral que parece dibujado a carboncillo sobre el cielo desnudo. [...] Es un monte siniestro, piensa Nat, pero en seguida procura apartar el pensamiento. Glauco es un nombre feo, sin duda; ella deduce que se debe a su color pálido y macilento (Mesa, 2020: 19-20).

La silueta de El Glauco es omnipresente, está ahí mire donde mire, incluso cuando le da la espalda, acechante (Mesa, 2020: 50).

Teniendo en cuenta la cuestión del mal citada más arriba y el trauma psicológico de la Nat de Coixet, resultaba imprescindible mantener y hasta acentuar la atmósfera inquietante de la historia. Para ello, la cineasta se vale de unas localizaciones extremadamente pertinentes que sin duda contribuyen al atractivo e intensidad visual de su película. El monte Glauco se corresponde con las imponentes paredes rocosas de Peña Bajenza en Islallana, La Rioja. Tras el primer fragmento del relato de la víctima, el filme se abre con varios planos de las paredes en picado y un *travelling* descendente y ascendente que,

junto a la música hipnótica de Jonny Nash, crea una impresión casi surreal (Jonny Nash y Anna Stamp, *The Crown Whispers*, Melody as Truth, 2021). Es entonces cuando aparece el título; acto seguido asistimos a una parcial ocularización interna de la Peña, pues vemos a Nat, de espaldas, observando lo mismo que nos muestra la cámara. A partir de aquí, el filme se valdrá de la imagen de El Glauco en repetidas ocasiones, casi como una nueva instancia narradora enunciando algo así como un *fatum* u omnipresencia trascendente e imperturbable. El Glauco será testigo de algunas de las escenas más significativas de la película, incluyendo el momento más romántico de Nat con «el alemán» y la danza final de la protagonista, ilustrando su renacer desde el foso psíquico al que había descendido.

El formato y las lentes utilizadas fueron de gran ayuda a la hora de crear la tonalidad opresiva y acechante del espacio donde se desarrolla la historia. En una conversación con María Guerra en *LaScript*, Coixet explica que el formato 3x4 la obligó a fijarse muchísimo más en el encuadre, y que las nuevas lentes *freelensing*, una variante de las *tilt-shift*, le dieron un control absoluto para poner o romper el foco. Coixet explica que con esas lentes y ese formato se consigue que el espectador perciba, sin verlo, que hay mucho fuera de campo amenazando a lo que está en el encuadre. Paralelamente, con Bet Rourich, la directora de fotografía, buscaron con meticulosidad escarbar el fondo poético de esa extraña fealdad que recubre los interiores de la película, especialmente la casa de Nat, pero también la del alemán (Coixet, 2023h).

Otros elementos que contribuyen a la creación de una atmósfera inquietante son algunos sonidos nocturnos fuera de campo, como el ladrido de perros, los ya citados interiores en la casa inhóspita, húmeda y fría, que nunca dejan de subrayar el desamparo de la protagonista y, sobre todo, las interacciones de Nat con el casero, elementos que novela y filme comparten. El casero, un individuo hosco, zafio e intimidante, resulta tan carente de matices que se diría casi un personaje simbólico. La Nat de Mesa no entiende «qué es lo que la aterra de este hombre» (Mesa, 2020: 62). El filme traduce bien el aturdimiento y parálisis de Nat ante la persistente intimidación verbal del casero, hay sin duda una buena dirección de actores y un talento especial en Laia Costa para expresar con su mirada y sus titubeos la turbación del personaje. El clímax de su interacción con él llegará hacia el final, cuando este se abalanza sobre ella en un amago de agredirla sexualmente. Si en la novela Nat solo es capaz de emitir un grito ahogado, en la película logra afirmarse y —emulando la reacción de Sieso con la niña intrusa— muerde al individuo en la oreja, el cual se aleja sangrando y, por primera vez, algo atemorizado. No hay duda de que el efecto catártico de la escena engrandece la figura de la protagonista, al tiempo que de alguna forma repara el sacrificio de su

perro Sieso, otra víctima de la brutalidad del casero. Esta diferencia es una nueva marca de la creatividad de Coixet, pues rectifica la historia novelística para que el personaje logre tomar el control, esto es, logre “empoderarse”, por usar un término que Coixet detesta¹⁹.

5. BELLEZA Y EROTISMO

Llama la atención que sea precisamente el casero quien le regale a Nat un perro esquivo y escuálido, traumatizado por su maltrato y que se convertirá en trasunto de la propia figura de la protagonista, o cuando menos de su dolor. Aunque la novela lo describe como «un chuchó grisáceo de patas altas, con el hocico largo y el pelo áspero» (Mesa, 2020: 12), la imagen que de él nos ofrece la película, con profundas cicatrices entre hocico y ojos, no puede ser más reveladora, y suple observaciones de la novela que la imagen no puede traducir, como: «nota bajo el pelaje la agitación que sigue dominándolo, un flujo intermitente pero constante» (Mesa, 2020: 32)²⁰.

Cuando el casero le entrega el perro a Nat, esta le pregunta cómo se llama, a lo que él responde «no sé: Desgracia», y sonríe ante la expresión de fastidio de ella. Dicho nombre, y más pronunciado por él, no tiene nada de fortuito, pues nos remite a otro de los intertextos que incluye el filme para ahondar en el tema del mal. Se trata de *La gravedad y la gracia* de Simone Weil. Un texto que Nat está traduciendo justo cuando el alemán se presenta en su casa por segunda vez para proponerle el trueque de un coito por la reparación de las goteras. De nuevo, un plano de la pantalla del ordenador de Nat nos da la referencia. Se trata del capítulo II: *La beauté* y la frase resaltada en la pantalla dice así: «La beauté séduit la chair pour obtenir la permission de passer jusque à l'âme» (Weil, 1947)²¹.

En el pensamiento de Simone Weil la herencia de lo divino en la creación es paradójicamente su retirada, el distanciamiento de su creador. El ser humano solo puede salvar esa distancia emulando a Dios «descreándose», esto es, experimentando el sufrimiento del vacío, de

¹⁹ «Hay una cosa básica que es la palabra “poder” y este falso concepto que es un palabro que a mí me horroriza, que es el “empoderamiento”» (2023d). Coixet se refiere en muchas otras ocasiones a su desagrado por este préstamo del inglés.

²⁰ En la película la veterinaria observa que Sieso es hermafrodita, y comenta que eso es «muy especial», mientras que el casero hace un comentario burdo sobre esta cuestión. Coixet explica que el hermafroditismo de «Flor» (así se llama) no había sido una característica buscada, pero que se incorporó al filme por ser un rasgo que podría acentuar su atributo de desclasado (*outsider*, dice), como la propia Nat (Coixet, 2023i).

²¹ «La belleza seduce a la carne con el fin de obtener permiso para pasar al alma» (Weil, 1994: 181).

la nada de que está hecha esa distancia. La desgracia, el dolor, esto es, la experiencia del mal, permite al ser humano anegarse en el anónimo ámbito del dolor universal, igualándole al objeto de su amor: «Dios no puede querer más de nosotros que ese acceder a retirarnos para que le dejemos pasar, igual que él, creador, se retiró para dejarnos ser» (Weil, 1994: 87). Este es el sufrimiento que hay que amar, no por ser útil, sino simplemente por ser. En cuanto a la belleza, asunto del fragmento que incluye la película, Weil la identifica como «presencia real de Dios en la materia», de ahí que la experiencia de lo bello sea «en pleno sentido de la palabra, un sacramento» (Weil, 1994: 183).

La cita de Weil solo adquiere sentido en el relato filmico si la ponemos en relación con el poso anímico de Nat, anegado en el sufrimiento interiorizado de su anterior trabajo y la oportunidad de conectar eróticamente con otro ser. La belleza en la historia de Nat es la inesperada conexión que siente por Andreas, el «alemán». Una tregua en la aspereza del mundo, un gesto de consonancia con la vida que se abre paso hasta «el alma» del personaje a través de su cuerpo, de ahí su profundo trastorno al perder ese «amor» apenas alcanzado. La cita de Weil dota de mayor hondura a la relación erótica de Nat y el alemán, algo que Mesa había descrito del siguiente modo:

Nat jamás había conocido nada igual, no de esa manera. Ese hombre, Andreas, extrae de ella algo completamente nuevo, algo inagotable y adictivo. [...] En el sendero que recorren juntos no hay angustia, miedo ni obscenidad, no hay timidez ni ultraje. Desnudos, el uno junto al otro, son como dos hermanos. [...] De manera instintiva, su cuerpo ha adquirido tal sabiduría que poco importa que él sea un desconocido. ¿Es un saber secreto, sagrado e inaccesible, el que los une? [...] Si es así, es un vínculo religioso [...]. (Mesa, 2020: 95).

Podría discutirse hasta qué punto las escenas sexuales de la película logran crear en pantalla una conexión erótica de esta naturaleza e intensidad. Aparte del fragmento citado más arriba y el relato del primer coito producto del trueque acordado, la novela no se detiene en la descripción de los encuentros sexuales. No hay duda de que el cine está sujeto a unos condicionamientos comerciales más acuciantes que la literatura, y, en consecuencia, hay que crear incentivos que atraigan al espectador hacia las salas de cine. En cualquier caso, la traslación del primer encuentro sexual en imágenes es matizada y cuidadosa, con la emisión de voces y planos en cámara subjetiva, inclusive los planos de Nat, desdoblada, observando la escena con una expresión de repulsión y dolor. Nótese que Mesa también había anticipado esta sensación de irrealidad justo antes del encuentro, mientras el alemán se duchaba:

[...] el gusto acre de su saliva -de los nervios-, todo lo que la ata a ese instante se expresa a través de los sentidos y, sin embargo, la sensación de irrealidad es abrumadora, la abstracción vence a lo concreto, como si, más que estar al borde de una nueva vivencia, estuviese representando una escena en un decorado y con unos actores: una gran mentira (Mesa, 2020: 77).

Las imágenes resuelven acertadamente la problemática y paradójica situación de una penetración apenas tolerada, aunque no la explican, porque no es ese el propósito, como tampoco lo es en la novela. La Nat de Mesa se sume en cavilaciones sobre la motivación real de su consentimiento, pero al fin solo prevalece el recuerdo del «calor entre sus piernas, un calor mucho más mental que físico» (Mesa, 2020: 82). Tras este primer encuentro sexual, el filme incluye un plano del cielo nocturno con el resplandor de la luna tras las nubes y, acto seguido, un plano del Glauco en contrapicado, con el frontal de la casa de Nat incluido en el encuadre. En el segundo encuentro será ella la que acuda a casa del alemán para «entregarse» voluntariamente a la fuerza de este deseo/amor que su primera penetración ha despertado. A este episodio le sigue una extraña y gráfica escena de trece segundos en la que vemos a Nat encaramándose a un árbol sin hojas, con el sonido diegético del trinar de los pájaros. La traducción visual del estado anímico de la protagonista peca quizá de algo obvia.

La carga sexual de la película ha sido una de las cuestiones más comentadas durante su promoción, tanto en entrevistas como entre las reseñas de la crítica. Tras la insólita y ambigua primera vez, asistimos a otras tres escenas de sexo. Todas ellas acentúan gradualmente la «carnalidad» de la imagen hasta concluir en la escena de la cocina y los huevos, que, como la propia cineasta reconoce, tiene un acentuado tono a Bigas Luna y *Tampopo* (Coixet, 2023b)²², y definitivamente diluye la sensibilidad mística de la cita de Weil y del fragmento de la novela antes citado. Coixet lo justifica arguyendo que «cuando cuentas una película sobre una obsesión sexual, es importante que [las escenas de sexo] lleven al espectador a comprender realmente por dónde va esta mujer» (Coixet, 2023c).

Coincidimos en que las escenas sexuales tienen una clara función dramática y ayudan al espectador a abrirse a las motivaciones de los personajes. Coixet expone que su idea era que las escenas de sexo entre Nat y Andreas fueran evidenciando la creciente querencia de ella por la intensa conexión corporal que ha surgido entre ellos, lo cual la cita

²² *Tampopo* (1985), comedia del director japonés Juzo Itami, popularizada como «el primer *noodle western*», incluye entre sus escenas erótico-gastronómicas, una escena antológica de «beso con huevo» a la que claramente Coixet rinde tributo aquí.

de Weil, salvando algunas distancias, expresa como algo que atraviesa el cuerpo para alcanzar el alma. Esta progresión, que la directora describe metafóricamente como avanzar por un pasillo con varias puertas (Mesa, 2024), tiene su culminación en la ya citada escena erótico-gastronómica de la cocina, que, aun ilustrando con vehemencia la fascinación de Nat por el cuerpo —las manos— de Andreas, altera un poco la verosímil caracterización del hasta entonces taciturno y reservado amante²³.

Coixet se ha servido de la cita de Weil para hacer converger la carne y el alma, y plantear así la síntesis de ambas en el ansioso apego que siente Nat por el cuerpo de Andreas. Su obsesión, fruto de su propio desalimiento y alimentado por el carácter reservado de él destrozará ese raro «amor» que había nacido entre ellos. La historia experimenta un punto de inflexión cuando aprendemos que también el alemán acarrea su propia «desgracia» o experiencia del mal, heredada de las penurias que hubo de sufrir su madre como refugiada en Europa. Es este un giro interesante, pues sitúa a ambos personajes en un tono anímico similar, lo cual justificaría su extraña y poderosa atracción. Y sin embargo, es justamente en ese momento cuando algo se rompe entre ellos. En la novela se describe el progresivo desencanto de la pareja fruto de la desconfianza y la costumbre, pero el filme aprovecha la única escena en la que Andreas levanta la voz para marcar el punto de inflexión. El hecho de que Andreas le eche en cara la naturaleza postiza de su sufrimiento marca el inicio de la «locura» de Nat, al sentirse rechazada: « ¿El trabajo que dejaste sólo porque no podías soportar que haya gente que lo pase realmente mal? [...] ¿Qué es lo que sientes exactamente? ¿El sufrimiento de mi madre o el haber estado quejándote? » (*Un amor*, 2023).

6. ALGUNOS PERSONAJES Y TEMAS

El Andreas de Mesa no conoce la ira, nunca levanta la voz ni discute, y es esta neutralidad lo que desconcierta a Nat, pues la obliga a crear cientos de hipótesis sobre lo que realmente piensa, siente y calla el alemán. Coixet ilustra el laberinto mental de la protagonista yuxtaponiendo diversas escenas unidas por el acechante sonido del tema *XIII* de Nathan Salsburg: Nat en su coche merodeando la casa de Andreas, observando con paranoia a la chica de la tienda, sospechando

²³ Poco verosímil porque es la primera y única vez que percibimos un tono lúdico en el papel sexual que desempeña Andreas. De todas formas, la erótica gastronómica parece ser muy del gusto de Coixet; recordemos la controvertida escena de *Nyotaimori* (práctica de comer sushi sobre el cuerpo desnudo de una mujer) en *Mapa de los sonidos de Tokio* (2010), o las algas, el pulpo y la leche en *Elisa y Marcela* (2019), así como la serie *Foodie Love* para HBO (2019), protagonizada, por cierto, por Laia Costa.

que tiene sexo con él; Nat en su casa, mirándose obsesivamente al espejo o cubriéndose y abrazando una cortina, picoteando compulsivamente y recordando estar echada al lado del alemán desnuda, preguntándole qué pensaba cuando estaba con ella. «En nada» decía él, pero ella respondía que «nadie piensa en nada. Todos pensamos» (*Un amor*, 2023). A la sucesión de estas breves escenas se intercalan hacia el principio las imágenes a cámara lenta de la procesión de las doncellas de Santo Domingo de la Calzada, con sus vestidos blancos y los molletes del santo sobre la cabeza. Dichas imágenes, desplegándose con lentitud bajo el sonido opresivo del tema de Salsburg, desvían la atención hacia la cuestión del género, y en concreto a interrogarnos si el dolor nos viene también a través del constructo social. No vamos a valorar aquí si este intertexto documental de las doncellas responde más a una moda que a una necesidad expresiva. Ha habido críticos que han apreciado el subrayado de este tema (Ruiz Mantilla, 2023), mientras que otros, como Rodríguez Merchante, barruntan si Coixet no se habrá dejado llevar por «“la moda” mucho menos interesante que ella misma» (Rodríguez Merchante, 2023).

En la misma línea podríamos colocar la caracterización estereotípica de Píter, el afable *hippie* que se califica a sí mismo como «artesano del vidrio y del color». Si en la novela dicho personaje se salva de ser de una pieza, en Coixet cumple todos los requisitos de varón condescendiente, presuntuoso e ignorante, bajo la típica estética de *cumbayá*. Aunque tampoco Mesa le escatime su dosis de hipocresía: «un tipo de delicadeza artificial e impostada» (Mesa, 2020: 45), «contradice su imagen apacible [...] busca siempre el conflicto» (Mesa, 2020: 28), Coixet carga deliberadamente las tintas en Píter, atribuyéndole un tanteo sexual con Nat bastante ruin y una devoción especial por el verso «Me gusta cuando callas» de Pablo Neruda. Al final, tras haber delatado a la protagonista para que entregara en sacrificio a su perro Sieso, el guion resuelve castigarlo. De forma similar a cómo Nat ha logrado reaccionar frente al casero, decide ahora vengarse de Píter. Ya en su coche, de camino al Glauco, parará frente a la casa de Píter para espetarle con satisfacción que: «tus vidrieras son horribles. Son la cosa más fea que he visto nunca» (*Un amor*, 2023).

Nos pasa con la caracterización de Píter algo similar a cómo percibimos las imágenes lúgubres de la procesión de las doncellas, o la escena erótico-gastronómica: nos desubican. Y es que la cuestión del mal vista por Weil y el testimonio de la víctima que traduce Nat habían colocado al espectador en un nivel reactivo a los mensajes unívocos. Mesa, por su parte, «salva» al personaje de Píter, a pesar de sus limitaciones y hasta de su mediocridad, pues cuando Nat ya ha abandonado La Escapa y se ha instalado en otro pueblo, él continúa

visitándola y es «tan atento o más que al principio. A ella ya no le molesta su atención. Ellos dos, se dice, se parecen más de lo que creía. Píter, al menos, habla» (Mesa, 2020: 184).

En cuanto a la convencional pareja de vecinos, tanto en la novela como en el filme sirven más como instrumentos de crítica y presión social que como personajes redondos. También la anciana con demencia hace en ambas obras de “voz” del pueblo. Roberta —así se llama— encarna el juicio y la mirada de la pequeña comunidad humana en la que todos saben todo de todos, según había advertido Andreas el día que conoció a Nat.

7. LA DANZA FINAL: A MODO DE CONCLUSIÓN

Coixet decide cerrar la historia de Nat de forma distinta a como se cierra en la novela, pero inspirándose en parte en ella, pues Mesa incluye un breve epílogo en donde el personaje logra darle sentido a lo vivido. La novela explica que, estando sentada en una roca frente al Glauco, Nat observa una hormiga díscola en una hilera de disciplinadas obreras. Esa visión, junto al contraste de lo minúsculo de la hormiga y la grandiosidad de la montaña, la llevan a la revelación de que todo en su vida, incluso lo que parecía absurdo o doloroso, conducía al momento presente de plenitud. Antes de eso, había visitado por última vez a Andreas, lo que le había permitido desmitificar al causante de su *locura de amor*: «suena grotesco, torpe, inculto, tal como le parecía al principio, cuando lo miraba de lejos y solo era un pedazo del paisaje, nada más. El alemán, un hombre cualquiera, como cualquier otro» (Mesa, 2020: 183).

La directora resuelve no incluir la última visita a Andreas, pero antes de alejarse definitivamente de La Escapa, la Nat de Coixet también decide subir al mirador del Glauco, el mismo sitio al que había ido con Andreas en su viejo *Land Rover* semanas atrás. En aquella ocasión, la canción de Max Raabe *Es wird wieder gut*²⁴ (Max Raabe y Achim Hagemann, 2022) sonaba desde el reproductor del coche y ambos acababan coreándola, mientras un plano subjetivo de la mano de Andreas cambiando las marchas nos hablaba del enardecido deseo que despertaba en Nat, algo que Mesa también había incorporado.²⁵ Durante esa secuencia asistíamos a uno de los pocos momentos románticos de la pareja, aunque significativamente Nat volvía a desdoblarse como espectadora de sí misma, tal y como había hecho en su primer encuentro sexual. Fue también es esa ocasión cuando aprendimos que antes solía bailar.

²⁴ «*Es wird wieder gut*» («Todo va a ir bien»).

²⁵ «Se estremece de deseo cuando lo ve cambiar las marchas —su puño aferrado a la palanca—» (Mesa, 2020: 119).

La secuencia que cierra la película se inicia en rigor desde el momento en que empieza a sonar el tema de Max Raabe de nuevo, pero esta vez como música extradiegética mientras vemos el viejo coche de Nat (con matrícula de Lérida)²⁶ alejándose de Píter y con el Glauco al fondo. Le sigue un largo plano general del pueblo y las montañas, recortado en una esquina por su coche en primer plano. Finalmente, Nat sale del coche y empieza a caminar mientras la cámara avanza lateralmente con ella hasta que se agacha para agarrar la tierra con sus manos. Al incorporarse, comienza a darle forma a su renacer a través de una danza sumamente expresiva que va paulatinamente desentumeciendo su cuerpo. Desafortunadamente, los créditos de la película no mencionan ningún tipo de coreografía, pero sus movimientos recuerdan la danza de Jess Gardolin en el vídeo oficial del tema *Light* de Chiara Dubey, que forma parte de la banda sonora de la película. En un momento dado, aunque el filme no nos lo deja oír, Nat parece volver al grito catártico que había soltado tras escupir de su boca la sangre del casero, y que eran en realidad las palabras con las que él había intentado subyugarla: «esto es así, esto es lo que hay».

Cuando se le pregunta por la danza final, Coixet explica que lo que pretendía era ilustrar cómo Nat lograba rescatarse mental y psíquicamente a través del cuerpo (Mesa, 2024). Volver a la danza —algo que había practicado con anterioridad— le permite reconectar con un cuerpo que había olvidado su continuidad con el mundo entorno, de ahí que haya algo de ceremonial en ese baile que tiene lugar frente a la inmensidad del Glauco. El lenguaje de la danza tiene una larga tradición filosófica y cultural, pero para acotarlo, diremos que es un arte immanente y trascendente a la vez, pues en su desplegarse dibuja la naturaleza siempre cambiante de la existencia. No es la primera vez que Coixet recurre a la fuerza simbólica del baile como metáfora de la cadencia y el flujo de la vida, que es también la de morir y renacer. Ya en *Mi vida sin mí* (2003) la protagonista se despide de su amante desde el más allá confesando: «me encantó bailar contigo», y en el mismo filme se cita la novela de su maestro John Berger *To the wedding*, donde una pareja cuya esposa va a morir de sida, decide casarse y expresar su breve felicidad bailando durante horas.

²⁶ Coixet incluye referencias a Lleida/Lérida en alguna otra ocasión en sus obras, así por ejemplo la esteticien que maquilla a Ann (Lily Taylor) en el minuto 33 de *Cosas que nunca te dije* (1996), es originalmente de Lleida. Además del posible vínculo personal que la directora pueda tener con esta ciudad/provincia, su inclusión en esta película tiene todos los visos de ser una autorreferencia al documental *El techo amarillo* (2022), en el que Coixet recoge los testimonios de víctimas de abuso sexual por parte de un profesor del Aula de Teatro de Lleida.

Cuando se extingue la música, Nat se echa al suelo jadeando y con su risa parece liberarse por fin del miedo, el dolor y la confusión que hasta entonces la habían inundado. Este habría podido resultar un perfecto último plano, pero la personalidad creativa de Coixet no podía dejarlo así. La recurrencia de la voz en *off* en sus películas solo es comparable a su gusto por los epílogos. Hay quien no ve esta tendencia con buenos ojos²⁷, pues revelar demasiado, explicar en exceso, rompe el equilibrio entre secreto y conocimiento, rasgo esencial de la literatura. Citando a Agamben, podríamos decir que «sólo podemos acceder al misterio a través de una historia y, sin embargo (o, tal vez, deberíamos decir de hecho), la historia es aquello donde el misterio ha extinguido y ocultado sus fuegos» (Agamben, 2016: 13). El caso es que a Coixet no le basta con rescatar a Nat, también debe «resucitar» a Sieso, pues el perro ha servido durante el relato como trasunto del dolor de ella, la imagen de aquella desgracia que Weil asociaba con la gravedad de la gracia. La figura del perro surge desde el horizonte y avanza hacia Nat, husmeándola y lamiéndola. Al sentirlo, ella se incorpora y lo abraza sollozando de emoción. «Vámonos, vámonos, Sieso», susurra. Mientras se reanuda el tema de *Es wird wieder gut*, oímos cómo se cierra la puerta del coche y arranca el motor, al tiempo que aparecen los créditos finales sobre ese fondo del Glauco que ha sido testigo de un extraño amor y su resonancia.

La directora parece contrariada cuando alguien le pregunta por la reaparición del perro, y acude a una cita autorreferencial (de uno de sus personajes) replicando que «comprenderlo todo vuelve a la mente perezosa» (Coixet, 2023i). Sin embargo, hay que convenir que en ocasiones sus epílogos dejan poco margen para las mentes inquietas, pues rebajan la potencialidad de imaginar el futuro. Este sería el caso aludido de *Mi vida sin mí* o de *La vida secreta de las palabras*, cuyo epílogo desdibuja el romántico juramento de Josef (Tim Robbins) de que aprendería a nadar en el supuesto de que Hanna (Sarah Polley) le desbordara con su perenne llanto. En el caso de *Un amor*, creemos que la reaparición del perro, aunque metafóricamente apreciable, aporta ya muy poco a la bella catarsis de Nat danzando en las alturas, renaciendo.

En cualquier caso, creemos que Coixet ha logrado mantener el pretendido equilibrio al que aludíamos antes entre las expectativas de un público que habría leído la novela y su propia necesidad expresiva. *Un amor* es una película de Coixet porque responde a sus señas de

²⁷ «Succumbing to the cinematic temptation to full disclosure, at the end, *My Life Without Me* gets its proportions wrong in that precarious balance between knowledge and secrecy so necessary to literature, and to love» (Dillon, 2015: 66).

identidad: nos interroga sobre qué significa exactamente eso de vivir a través de una historia muy poco amable pero auténtica. La historia de la desclasada protagonista de Mesa se convierte en sus manos en una nueva historia sobre el mal, como ya lo había sido *Mi vida sin mí*, *La vida secreta de las palabras* o *La librería*. De hecho, la propia cineasta reconoce que su Nat está a caballo entre la Hanna de *La vida secreta* y la Florence de *La librería* (Coixet, 2023i): el mapa del horror del mundo se agranda con cada pequeña ruindad cotidiana, pero hay todavía un espacio íntimo donde elegir:

Como decía John Berger, somos los portadores de la maleta, pero no somos la maleta. Yo sé que no soy la cineasta más unánimemente querida por la crítica ni por la taquilla. Pero sí sé que hay un vínculo profundo entre las películas que he hecho y muchísima gente. Y que no tiene nada que ver con la admiración, sino con la conexión (Ruiz Mantilla, 2022: 53).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGAMBEN, Giorgio (2016), *El fuego y el relato*, Madrid, Sexto Piso.
- COIXET, Isabel (2017), «Te insultan, te esperan a la puerta de casa... es el precio a pagar por seguir tu brújula moral», *El Mundo*.
- COIXET, Isabel (2023a), *Coixet: entrevista y libros recomendados*, Librotea, 1 de noviembre. [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=CfEQ6Ayxoo>]
- COIXET, Isabel (2023b), «En la película hay microagresiones que yo he vivido», *Vanity Fair* en el SSIFF, 26/09 [En línea: <https://www.revistavanityfair.es/video/watch/isabel-coixet-en-la-pelicula-hay-microagresiones-que-yo-he-vivido>]
- COIXET, Isabel (2023c), «Vivimos en un mundo donde a la gente le asustan los guiones originales», Fernando Muñoz, *ABC Cultural*, 26/09 [En línea: <https://www.abc.es/play/cine/noticias/isabel-coixet-vivimos-mundo-gente-asustan-guiones-20230926184728-nt.html>]
- COIXET, Isabel (2023d), Entrevista a Isabel Coixet y Laia Costa *Un amor* (S.O.) 27/09/2023, *sansebastianfestival*, #71SSIFF [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=2rM8triXxUU>]
- COIXET, Isabel (2023e), «*Un amor*, entrevista a Isabel Coixet, Laia Costa y Hugo Silva», *El cine en la SER*, 8/11/2023 [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=yc-CJYAsROY>]
- COIXET, Isabel (2023f), «Entrevista a Isabel Coixet por su nueva película *Un amor* (2023)», *Nueva Alcarria*. [En línea: https://www.youtube.com/watch?v=AL_F_QWKVrQ]
- COIXET, Isabel (2023g), *Isabel Coixet y Laura Ferrero. El lenguaje de quienes andan fuera de sitio*, Círculo de Bellas Artes, 22 de noviembre [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=-BN5xwvvpUA>]
- COIXET, Isabel (2023h), «Isabel Coixet y Vetusta Morla: De monjas que fuman y músicos moteros», *LaScript*, 26 de noviembre [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=oPP-HJZNTMo&t=2377s>]

- COIXET, Isabel (2023i), «Un amor de Isabel Coixet en el Zinemaldia», Rueda de prensa. [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=IQ35wVBfiQE>]
- DILLON, Sarah (2015-12), «Cinematic Incorporation: Literature in My Life Without Me», *Film-philosophy*, Vol. 19 (1), págs. 55-66.
- LUACES GONZÁLEZ, Blanca (2021), *El impacto psicológico en intérpretes de servicios públicos y su presencia en las distintas ramas de la profesión*, Universidad de Alcalá [Tesis doctoral] [En línea: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/54142/TFM_Luaces_Blanca_2022.pdf?sequence=1&isAllowed=y]
- MESA, Sara (2015), *Cicatriz*, Madrid, Anagrama.
- MESA, Sara (2018), *Cara de pan*, Madrid, Anagrama.
- MESA, Sara (2020), *Un amor*, Madrid, Anagrama.
- MESA, Sara (2022), *La rebeldía de la mala letra frente a los silencios, la incomodidad del lenguaje y de los cuerpos*, charla presentada y moderada por Alejandra Rosenberg Navarro (Centro Rey Juan Carlos I, NYU), jueves 8 de diciembre. [En línea: *Todas deberíamos ser escritoras: Pura Fernández en conversación con Sara Mesa*, <https://www.youtube.com/watch?v=csjpv6cEFA&t=5839s>]
- MESA, Sara (2024), *Sara Mesa e Isabel Coixet conversan sobre Un amor, del libro al cine*, Sala Equis, Madrid, 11 de enero [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=j4wABPWFDak>. Incorporada como extra de la edición española del blu-ray de la película].
- KITAMURA, Katie (2021), *Intimacies*, Riverhead Books. (Traducida al español por Aurora Echevarría, editorial Sexto Piso, 2023).
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008), *Leer el cine*, Universidad de Salamanca.
- PRANGER, Carlos y MALPARTIDA, Rafael (2023), *Literatura, pop-rock y cine. Un diálogo intermedial*, Sevilla, Renacimiento.
- RODRÍGUEZ MERCHANT, Oti (26/09/2023), «En *Un amor*, Isabel Coixet se aleja del sentimiento y se acerca a ‘la moda’», *ABC Cultural*.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2022), *Diez horas con Isabel Coixet, una conversación con Jesús Ruiz Mantilla*, Madrid, La Fábrica.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (8/9/2023), «Isabel Coixet y Sara Mesa exploran el deseo femenino sin clichés», *El País Semanal*.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- WEIL, Simone (1994), *La gravedad y la gracia*, trad., introd. y notas Carlos Ortega, Madrid, Trotta (*La pesanteur et la grace*, Paris, Plon, 1947).

Fecha de recepción: 17/10/2024.

Fecha de aceptación: 20/03/2025.