

# LA REINVENCIÓN DEL GÉNERO DE CARRETERA: REPRESENTACIÓN DEL DUELO EN LAKE TAHOE (2008)

Silvia Álvarez-Olarra

*A cada uno su ritmo de aflicción.*

*Roland Barthes*

Se han producido importantes modificaciones en la comprensión del proceso del duelo desde 1917, año en que Sigmund Freud publicara su famoso ensayo “Trauer und Melancholie” (“Duelo y melancolía”); sin embargo, dicho estudio ya establecía dos de los impulsos paradójicos propios del duelo profundo. Según explicaba el psicoanalista, las manifestaciones anímicas comunes tanto al proceso natural de duelo como a un patológico estado de melancolía eran “una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar [y] la inhibición de toda productividad”.<sup>1</sup> Estos síntomas facilitaban la articulación de dos temporalidades distintas: una marcada por el proceso

---

1 Freud menciona un quinto rasgo, “una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones”, pero considera que este síntoma sólo es propio de la melancolía. Sigmund

evolutivo de sanación mediante una progresiva aceptación de la pérdida y consiguiente substitución del objeto perdido y otra caracterizada, por el contrario, por un anclaje en dicha pérdida y el desasimiento del mundo a que conduce la resistencia psicológica del doliente al negarse a aceptar tal pérdida.

Esta percepción de la experiencia psicológica del duelo a partir de la negociación de lo estático y lo móvil, de lo ausente y lo presente parece haber captado la atención del cine mexicano contemporáneo, que no ha dudado en recurrir al género de las películas de carretera para representarla. Dicha elección no resulta sorprendente, habida cuenta de que el género de carretera tradicional ya incorpora los elementos mencionados al facilitar una visualización entre el desarrollo interior del personaje y su desplazamiento físico; desplazamiento que, a su vez, se manifiesta a partir tanto del movimiento del vehículo como de la quietud aislada de los personajes contenidos en dicho espacio. Movimiento desde la quietud, presencia desde la ausencia que resulta, explica David Laderman, en una mirada de extrañeza sobre el mundo estrechamente ligada a un afán de liberación o trascendencia de los límites impuestos:

Road movies generally aim beyond the borders of cultural familiarity, seeking the unfamiliar for revelation, or at least for the thrill of the unknown. Such traveling, coded as defamiliarization, likewise suggests a mobile refuge from social circumstances felt to be lacking or oppressive in some way.<sup>2</sup>

Esa misma mirada de extrañeza ante la realidad es la que experimenta el sujeto doliente, con la salvedad de que, en él,

---

Freud, "Duelo y melancolía", *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1978, p. 58.

2 David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin, TX: University of Texas Press, 2002, p. 2.

dicha desfamiliarización ni es buscada ni resulta de un movimiento voluntario, sino que viene fundamentalmente provocada por el estado de desconexión con el mundo y la consiguiente suspensión temporal en que cae el sujeto al resistirse a asimilar la pérdida. De ahí que en algunas de las películas que abordan el motivo del duelo, el tradicional modelo del desplazamiento por carretera haya sido substituido por la imagen del coche estropeado o abandonado; imagen que marca el paso de la temporalidad de la imagen fluida a la de la imagen detenida. En el cine mexicano de estos últimos años encontramos dicho simbolismo en películas como *Bajo California: El límite del tiempo* (1998) o *Después de Lucía* (2012); película esta última en la que, si bien pudiera en principio parecer que el abandono del auto de la esposa fallecida en medio de la vía anunciaría la ruptura con el pasado y el inicio de una nueva vida, éste en realidad enfatiza el estado de estancamiento en que se encuentra sumergido el personaje, incapaz de seguir el ritmo del flujo de la vida —y de la circulación—.

A una imagen similar de *road trip* fallido recurre Fernando Eimbcke en su segundo largometraje, *¿Te acuerdas de Lake Tahoe?* (2008). Ganadora de un importante número de premios nacionales e internacionales,<sup>3</sup> *Lake Tahoe* nos invita a acompañar a Juan (Diego Caetano), un adolescente de dieciséis años, en sus recorridos por las calles de Puerto Progreso tras haber estrellado su carro contra un poste y haber perdido reciente-

---

3 *Lake Tahoe* recibió el premio Alfred Bauer, así como el que otorga anualmente la Asociación Internacional de Críticos de Cine (FIPRECI) en el marco del Festival de Cine de Berlín. Ganó asimismo una mención especial en el Festival Internacional de Transilvania y se llevó tres estatuillas en el Festival de Cartagena de Indias, donde resultó triunfadora en las categorías de mejor película, mejor guion y mejor fotografía. En México, cabe destacar que, gracias a esta película, Fernando Eimbcke fue reconocido como mejor director nacional tanto en el Festival de Guadalajara como en la ceremonia anual de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias, donde recogió además el Ariel a la mejor película.

mente a su padre; dos hechos que resultan inconexos a primera vista, fundamentalmente porque el segundo de estos datos no es revelado hasta el minuto 52, habiendo ya transcurrido dos terceras partes del filme; sin embargo, es precisamente en esa primera escena en la que el protagonista inexplicablemente estrella su coche donde se materializan dos de los estados asociados al duelo: el estado de suspensión temporal y el de indiferencia ante la persistencia (material) de la realidad. Así parecía revelarlo Fernando Eimbcke en una entrevista concedida en 2008 a Vanesa G. Toca, a quien confesaba que, tras la aparente aleatoriedad de dicho suceso, se escondía el motor de esta película:

Unos meses después de la muerte de mi padre, choqué el único automóvil de la familia y no creo, contra la opinión de mi madre, que haya sido un simple accidente. *Lake Tahoe* es una película que nació como un intento de entender las razones que me empujaron a cometer este acto tan absurdo y tan profundamente humano.<sup>4</sup>

A pesar de que este desplazamiento de la acción a la reacción –del paso de un ser-hacia-el-futuro a un estancamiento del sujeto doliente que descubre que “no es más que presente, no está más que en el presente”–<sup>5</sup> ya aparece contenido en la imagen del choque, no es menos cierto que la impresión de esta-

---

4 Esta misma intención de filmar para entender y entenderse, más que para convencer o adoctrinar, propia según Deleuze del cine moderno en general, sería nuevamente expresada por Eimbcke en una entrevista con Jorge Caballero, a quien declara: “Realicé *Lake Tahoe* para tratar de entender el tema. Es una búsqueda; me aventé a hablar sobre la muerte no porque la tuviera muy clara ni para decir una verdad, sino para aprender a entenderla con ayuda de todo mi equipo. No sé si esta película me exorciza, pero me ayuda a entender y a acercarme a mis sentimientos”.

5 Roland Barthes, *Diario de duelo*, Madrid: Paidós, 2009, entrada del 29 de noviembre de 1977.

tismo es cuidadosamente desarrollada a lo largo de toda la película mediante una sostenida subjetivación espacio-temporal.

Tras abandonar el coche, Juan emprende un peregrinaje por las calles de Puerto Progreso en busca de la pieza necesaria para poderlo reparar. Este nuevo “viaje” se produce a pie, con un tempo lento que Eimbcke marca mediante el uso de la cámara fija y un encuadre de planos generales largos que permiten diluir a Juan en un entorno desangelado. Este hecho, amén de provocar una intensa impresión de soledad, pone de manifiesto la intrascendencia de un sujeto que recién acaba de descubrir, a través del fallecimiento de su padre, su propia mortalidad. Asimismo, el estatismo de la cámara contribuye a recrear la sensación de irrelevancia recién adquirida por el sujeto, puesto que la cámara lo transforma de sujeto en objeto al introducir una mirada externa al punto de vista de éste:

While including point-of-view shots and circumscribed compositions that restrict the viewer’s perspective to that of the protagonist, the film also allows the camera to ‘detach’ itself from that (subject) position and take flight in literal and metaphoric ways. Destabilizing our/his visual mastery of all that w/he survey(s), such techniques encourage us to rediscover the male subject less as a privileged and unifying position than as a body in relation to other bodies, both animate and inanimate.<sup>6</sup>

El efecto desmitificador que la cámara fija ejerce sobre el personaje se ve afianzado mediante la reiteración de escenas en las que Juan, en su constante caminar, entra y sale del encuadre sin que por ello la cámara reaccione para seguirlo. Se genera así una visualización de la ausencia, al tiempo que se demuestra

---

6 Laura Podalsky, “Landscapes of Subjectivity in Contemporary Mexican Cinema”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 9(2-3), 2011, p. 167.

la persistencia de un mundo indiferente a la existencia o muerte de los sujetos que lo habitan.

La preponderancia en términos de permanencia del espacio sobre el sujeto se ve, sin embargo, matizada mediante la alternancia de estos planos fijos generales con otros subjetivos y dorsales en los que, como señala Podalsky, la cámara sí adopta el punto de vista del personaje. Esta alternancia, sumada al efecto cosificador que ejerce el uso del plano largo sobre el sujeto, permite establecer un nexo de conexión entre la interioridad del personaje y la exterioridad del paisaje. Las calles por las que transita Juan son espacios vacíos, abandonados, marcados por el sopor de una luz diurna que parece en todo momento encontrarse en su cenit y que contribuye, de ese modo, a generar una sensación de congelamiento temporal. Son espacios regulares, de líneas definidas y limpias, en los que la repetición tediosa de esas mismas líneas no busca aportar estabilidad, sino reproducir la actitud de desprendimiento e indiferencia que permea la interacción de todo sujeto con el mundo durante el periodo de duelo. Son espacios impersonales, carentes de toda vitalidad, irrelevantes en el desamparo de su ruina; son, en definitiva, ecos del alma de Juan, de un universo que Roland Barthes en su *Diario de duelo* describe como “mate. Nada en él resuena de verdad –nada cristaliza”.<sup>7</sup>

---

7 Barthes, *op. cit.*, 16 de enero 1978.



Críticos como Fernanda Solórzano han creído percibir en esta película un uso del espacio totalmente opuesto al aquí descrito, al considerar que la relación que en ella se establece entre paisaje y psique no funciona a partir de una técnica de identificación sino de contraste:

La brillante (en todos sentidos) fotografía de Alexis Zabé insiste en el contrapunto: tanto los colores vivos como las líneas definidas y limpias que componen los planos también parecen hostiles a la confusión e inestabilidad de Juan. Así, el punto queda más claro: quizá lo intolerable del duelo son las disonancias entre paisaje exterior e interior.<sup>8</sup>

Esta crítica apoya su interpretación en la elección de la localización, arguyendo para ello que los sonidos y características de una ciudad costera como Progreso “se oponen a los lugares comunes sobre la muerte y la depresión”. Pero es precisamente a través de dichos rasgos propios de ciudad portuaria como se intensifica la sensación de aridez que se desprende de cada una de las escenas que, aunque la acción se ubica en un espacio al lado del océano, éste es conscientemente eludido durante la totalidad del filme, impidiéndose así que alguno de los rasgos de vaivén, vitalidad e infinitud propios de las imágenes marinas pueda permear la trama y debilitar la impresión de estancamiento opresivo a que conduce el duelo. “Hoy es un país llano, gris –casi sin puntos de agua– e irrisorio”,<sup>9</sup> escribía Barthes a las tres semanas de fallecer su madre, anticipándose con dicha materialización paisajística de la cotidianidad del doliente a las imágenes de Zabé y Eimbcke. Las líneas definidas y limpias mencionadas en la cita, por lo tanto, no sólo no contrastan con

---

8 Solórzano, Fernanda. “Siempre tendremos Lake Tahoe”. *Letras Libres* 120, diciembre, 2008. <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/siempre-tendremos-lake-tahoe>

9 Barthes, *op. cit.*, 16 de noviembre 1977.

la apatía del protagonista, sino que suponen un excelente recurso expresivo para recalcar a un mismo tiempo la impersonalidad del mundo y el estado de contención asfixiante en que se halla.

A esta sensación de contención contribuye también el uso de los planos laterales, aún en aquellas instancias en las que la cámara se desplaza junto con el personaje, dado que, a pesar del movimiento, todo plano perfil enfatiza los límites del encuadre: “At once expansive and confining, Eimbcke’s frame encloses Earth as if it didn’t believe in heaven, and permits its human figures to move laterally but almost never advance”.<sup>10</sup> La impresión de confinamiento que proporciona este tipo de plano aumenta con la inclusión de repetidos cortes a negro. Son cortes que, además de desempeñar la función representativa que comentaremos más adelante, sirven para interrumpir la fluidez narrativa, generándose de este modo, como bien apunta Vanesa Toca, una estructura de cuadros fijos o postales; estructura a la que se apunta desde el título mismo del filme que, a decir de su director, surgió inspirado en una postal de ese lugar.<sup>11</sup>

Finalmente, la contención paisajística y formal de *Lake Tahoe* reproduce el hermetismo inexpresivo del protagonista, incapaz de teatralizar su dolor o conectar con las pasiones que

---

10 Andrew Chan, “Latin American Pick: Lake Tahoe”, *Film Comment Magazine* 45(6), noviembre-diciembre 2009, p. 77.

11 A la pregunta de cuándo y por qué decide filmar *Lake Tahoe* utilizando cámara fija, Eimbcke respondía con las siguientes palabras: “Es algo orgánico que va apareciendo, como el nombre de la película, se llama ‘Lake Tahoe’ por una postal que decía: “Greetings from Lake Tahoe”. Y sí, son como postales, tuvo esa organicidad, pero nunca nos la propusimos, así vi la película desde que la estábamos escribiendo, como planos fijos, como cuadros o postales. Esa postal apareció desde el principio, desde el primer argumento. Y me gustaba mucho porque me sonaba muy a Raymond Carver, el escritor norteamericano. Me enamoré de ese título”. Vanesa G. Toca, “Lake Tahoe: Carta al padre”, 1 diciembre, 2008. <http://www2.esmas.com/entretenimiento/cine/027404/entrevista-con-fernando-eimbcke/>

expresan los personajes con que se va encontrando; pasiones que quedan desmontadas por el efecto corrosivo de la risa absurda que se genera al contraste la viveza de dichos individuos con la apatía no-receptiva de Juan. Pero ni siquiera en estos casos se puede decir que sea el contraste el recurso dominante, puesto que, al mismo tiempo y haciendo gala de un excelente manejo simultáneo de los planos objetivos y subjetivos, todos los personajes de *Lake Tahoe* verbalizan dichos intereses y pasiones con una actitud neutra que deja traslucir la mirada desafecta del protagonista. Las interacciones se transforman así en monólogos, calcándose a nivel intradieгético la misma estructura fragmentada, no-fluida, que se había logrado producir mediante el uso de la cámara fija y el corte a negro.

Se indicaba al comienzo de estas páginas que, si bien la aflicción del duelo se experimenta en términos de estancamiento y desinterés por el mundo, ésta no deja de formar parte de un irrefrenable proceso de aceptación y adaptación: “Camino quiera que no a través del duelo”.<sup>12</sup> Si el choque inicial del auto contra el poste indicaba el brusco detener que se había producido en la subjetividad de Juan a raíz de la muerte de su padre, la imagen siguiente, en la que el personaje continúa avanzando por la carretera –pese a no tener coche y verse abocado a circular a un ritmo infinitamente más pausado– hace sospechar que el viaje/proceso no sólo no ha terminado, sino que, como la película, recién acaba de empezar. Dicho viaje, como en cualquier relato clásico, adopta la forma de una búsqueda, aunque en este caso, el objeto que motiva el peregrinaje carezca de toda cualidad sagrada o trascendental, pues se trata únicamente de conseguir un nuevo arnés para el distribuidor y reparar el auto averiado. Juan emprende así un recorrido a pie por los distintos talleres mecánicos de la ciudad durante donde entrará en contacto con una galería de irrepetibles seres.

---

12 Barthes, *op. cit.*, 9 de noviembre 1977.

Su primera parada es a un taller llamado La Raya, cuyo humorístico nombre, unido al hecho de que está cerrado a cal y canto, permite suponer que, aunque sea por la vía del absurdo, el recién iniciado recorrido va a suponer el impulso que permitirá al protagonista traspasar los confines en los que se halla inmerso. A este taller le siguen otros de nombre igualmente significativo en su parodia: Oasis, Renacimiento... hasta llegar al taller de don Heber, donde Juan recibe su primera lección a manos de este Saturno con rodillera. Don Heber (Héctor Herrera) convive con su perra Sica, a la que trata y quiere como si fuese su propia hija. En un momento Sica escapa, por lo que Juan y don Heber salen en su búsqueda. Cuando este último descubre que Sica está felizmente jugando con los niños de la familia que la acaba de recoger, decide no reclamarla, demostrándole a Juan que ninguna relación dura para siempre y que a veces bienquerer es dejar ir.



El nombre del taller, a primera vista reproducción directa del nombre del propietario, recrea la misma tensión entre parodia y trascendencia que encontrábamos en los *garajes* anteriores, dado que juega con la cercanía sonora entre este nombre y la negación inglesa “don’t ever”, traducible como “nunca jamás”. Con la salvedad de que si, para J. M. Barrie, el país de Nunca Jamás constituía el mundo de la eterna infancia, de la inmortalidad, para Juan, el territorio de don Heber se revela como el espacio en el que podrá empezar a aceptar las nociones de finitud y muerte.

Don Heber, se declara, sin embargo, incapaz de conseguirle la pieza para el coche, por lo que Juan continúa su marcha hasta alcanzar un último y remoto taller, Oriente, donde David (Juan Carlos Lara II) y Lucía (Daniela Valentine) lograrán repararle el vehículo y, paralelamente, el alma, al ayudarle a exteriorizar mediante la violencia y el contacto físico todo el dolor que lleva dentro. Tampoco en este caso, el nombre del taller, con su sol

naciente dibujado en la fachada, está exento de ironía, pues en él trabaja David, un apasionado del kung-fu y de las enseñanzas budistas del templo Shaolin. David aprovecha cada instante compartido para iluminar a Juan acerca de los secretos de dichas doctrinas, aun cuando éstas quedan en él reducidas a películas de Bruce Lee y a un par de conceptos que en su descontextualización resultan más irrisorios que trascendentales.



Los guiños intertextuales a este exitoso pastiche oriental no quedan confinados a la figura de David y el taller, sino que sobrevuelan la vida de Juan en otros momentos de su recorrido. En la escena capturada en la siguiente imagen, por ejemplo, éste pasa por delante de un edificio comercial cuyo nombre completo no se alcanza a ver. El encuadre de la cámara muestra tan sólo las tres primeras letras del mismo: ZEN, incorporando el momento así al juego de intrascendentes trascendencias orientales.<sup>13</sup>

---

13 Esta construcción del no-viaje en términos budistas podría ser asimismo percibida como un guiño a obras como la de Robert M. Pirsig, cuyo libro *Zen and the Motorcycle Maintenance* (1974) es ya un icono cultural tanto de la literatura de viajes como de la relación entre padre e hijo.



Junto con el orientalismo de David, este último taller le permite a Juan entrar en contacto con dos manifestaciones más de fe, representadas, por un lado, por la madre de David y su cristianismo evangélico y por otro, por Lucía, empleada del taller y supuesta revolucionaria global. Pese al innegable elemento paródico, el taller Oriente se revela como un espacio de vida, en el que la aspiración hacia la trascendencia de sus moradores, pese (o gracias) a su patetismo, resulta una bocanada de humanidad y aire fresco frente el universo clausurado de Juan y su familia. Oriente es, por lo tanto, el destino final, el lugar de sanación desde el que es posible emprender el regreso a casa.

En efecto, el no-viaje de Juan implica en realidad un recorrido de ida y vuelta, aunque tan sólo haya sido percibido hasta este momento –quizá porque así lo ha mencionado Fernando Eimbcke<sup>14</sup>– como una huida. “He functions as a modern-day Odysseus tested on a journey where little is what it at first

---

14 Nick Dawson, “Fernando Eimbcke, *Lake Tahoe*”, *Filmmaker Magazine*, 2009. <https://filmmakermagazine.com/1376-fernando-eimbcke-lake-tahoe/#Vn8bFsArKCQ>

seems. Odysseus, of course, wanted to return home; Juan is on the run”,<sup>15</sup> apunta por ejemplo, María Delgado, olvidando que el objetivo último de este filme es justamente comprender el proceso de duelo y encontrar, a través de dicho entendimiento, el camino de vuelta a casa, de recuperación de un espacio (interno y externo) que ha quedado fracturado por la muerte. Al igual que las películas de carretera clásicas, *Lake Tahoe* recoge en el impulso de huida el sueño por volver atrás en el tiempo y poder regresar a un espacio de plenitud. Esa misma contradicción entre la pulsión por huir y el deseo de volver es una vez más señalada por Barthes en sus apreciaciones sobre el proceso de duelo, donde, refiriéndose a su propio estado emocional tras la muerte de su madre, escribe: “Decepción de los diversos lugares y viajes. No estoy a gusto en ningún lado. Muy pronto ese grito: ¡Quiero regresar!, (pero ¿dónde?, ya que ella no está en ningún lado y era ahí adonde *podía regresar*). Busco mi lugar. *Sitio*”.<sup>16</sup>

Eimbcke adapta esta tensión a la estructura típica del viaje mítico al obligar al personaje a intentar el regreso al hogar en tres ocasiones diferentes, siendo, claro está, la tercera la exitosa. Se respeta de este modo la carga simbólica que todo relato mágico, sea literatura de viajes o no, concede a tal número.<sup>17</sup> Los tres intentos por recuperar su lugar en el mundo se producen en consonancia con el proceso de sanación/reparación que está aconteciendo en el paralelo mundo de los talleres. A medida que Juan, con la ayuda de los personajes de Oriente, va procesando las distintas fases del duelo descritas por Kübler-Ross<sup>18</sup> (negación, ira, negociación, depresión y aceptación), su

---

15 María Delgado, “Lake Tahoe”, *Sight & Sound* 19(9), septiembre, 2009, p. 74.

16 Barthes, *op. cit.*, 1 de agosto 1978.

17 Jan Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, p. 1018.

18 Elisabeth Kübler-Ross, *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief through the First Stages of Loss*, New York, Simon and Schuster, 2005.

interacción con los restantes miembros de la familia, particularmente con su hermano menor Joaquín (Yamil Sefami), va cambiando de cariz.

En un primer momento, el alejamiento de Juan y su hermano es tan radical que la interacción entre ambos ni siquiera se concreta de forma física. En el minuto 04:40 se produce el primer intercambio verbal entre los dos hermanos, pero éste es realizado exclusivamente por vía telefónica. El hecho de no permitirse a los espectadores ser testigos más que de la mitad de la conversación, refuerza la sensación de distanciamiento y desconexión entre los personajes. Durante la primera visita del protagonista a la casa (29:33), éste intercambia unas pocas palabras con su hermano, pero rechaza realizar actividad alguna con o por él. A su vez, Juan es rechazado por la madre, quien tampoco está en disposición de cuidar o atender a las necesidades de sus hijos. Esta “sequedad de corazón”,<sup>19</sup> sintomática del duelo, parece haber remitido en gran parte durante una segunda visita al hogar: Juan, tras haber logrado por fin componer el auto, regresa a la casa con la camiseta y el bate de béisbol de su padre; hecho altamente significativo, ya que supone la primera instancia en la que el protagonista recupera de una manera tangible la figura del padre. Mientras que la madre y el hermano aparecen desde un primer instante apegados a elementos recordatorios del padre, Juan no parece haber superado la fase de negación hasta este segundo arribo al hogar; momento en el que, ante la insistencia de un vendedor telefónico, logra incluso verbalizar dicha muerte (51:55).

La recuperación de los enseres deportivos del padre coincide en una misma escena con el momento en el que por fin David y Juan consiguen hacerse con la pieza necesaria para poner el auto en marcha. Como se puede apreciar en la siguiente imagen, mientras el primero, tumbado bajo el capó, roba la

---

19 Barthes, *op. cit.*, 27 de abril 1978.

pieza que les hace falta, Juan, en la parte posterior del coche, recibe la camiseta de manos de un compañero de equipo del padre. Una vez más, Eimbcke introduce un guiño intertextual para marcar la trascendencia de este momento en que se está produciendo un doble desatascó: el del auto y el del proceso de duelo. Ese guiño lo encontramos en la imagen dibujada sobre el umbral de la puerta de esta familia, en la que aparece representado un pato en pleno vuelo; reaprovechando así el símbolo por excelencia de su primera película, *Temporada de patos* (2004), donde es justamente esta misma imagen la que permite a dos de los personajes abrirse al grupo y expresar sus preocupaciones y dolores.



La superación de la fase de negación en esta segunda visita explicaría, a su vez, el cambio de actitud de Juan para con su hermano Joaquín, llegando en esta ocasión a hacer un primer amago por alimentarlo, es decir, por cuidarlo y conectar con él. Llegamos así al minuto 69:51, instante en el que, con el amanecer, el protagonista regresa a casa por tercera y definitiva vez. En esta ocasión, Juan, tras haber conseguido expresar su ira y desolación en compañía de los miembros del taller Oriente,

está listo para empezar a aceptar la muerte de su padre y quedarse en el hogar. Dicha actitud se manifiesta nuevamente a través de los cuidados que le brinda a Joaquín, a quien no sólo logra alimentar con cuidados físicos, sino también ofreciéndole muestras de cariño y atención emocional. “Ya llegué”, le susurra el personaje a su madre y, en efecto, el viaje aparentemente estático de este Ulises doliente culmina donde sólo podía terminar: con la recuperación del sitio propio, con el anhelado regreso al hogar.

Pero no es sólo a través de esta tensión entre evolución y estancamiento como *Lake Tahoe* materializa el proceso de duelo. Como ya se adelantaba al comienzo de este ensayo, la escena inicial del choque del automóvil facilita también la puesta en escena de una segunda paradoja conceptual ingénita a dicho proceso: me refiero a la problematización de lo ausente y lo presente. Señalaba Freud la “cancelación del interés por el mundo exterior” como uno de los síntomas que sufre todo aquel que, tras haber perdido a un ser querido, es todavía incapaz de rellenar ese vacío, viéndose obligado a dirigir todo su interés y deseo hacia la figura o elemento ausente en detrimento de aquella realidad que todavía perdura. En el proceso de duelo, lo ausente cobra una gran presencia, en tanto que lo presente se ve desplazado a un plano de confusa indeterminación.

En la escena inicial de *Lake Tahoe*, por ejemplo, el automóvil de Juan se sale, instantes antes del accidente, del marco visual y la imagen de choque queda reducida a una imagen sonora sobre un corte a negro. Esta anulación de la visualidad del impacto, no sólo responde a razones puramente presupuestarias,<sup>20</sup>

---

20 En una entrevista concedida a Salvador Perches Galván para Cine Toma, Fernando Eimbcke destaca las limitaciones presupuestarias como una de las razones por las que se inclinó finalmente por recurrir al corte directo a negro para ocupar con elipsis todas aquellas escenas excesivamente caras o complejas de filmar: “Tampoco podíamos filmar el choque tipo acción, no teníamos el presupuesto para un *driver* ni hacerlo espectacular, aparte no iba con la película. Hicimos un plano muy, muy lejano y auditivamente no nos quedaba, entonces

sino que mediante ella ya se anuncia el juego de presencias y ausencias, visibilidades e invisibilidades, que se va a desplegar a lo largo de la película con el fin de recrear la subversiva percepción a la que conduce el duelo. Como ha apuntado el propio director, el corte a negro utilizado tanto en esta primera escena como en otras posteriores no debe ser procesado únicamente como un recurso de transición o de marcaje temporal, pues la duración visual del mismo lo convierte en una imagen conceptualmente cargada y, por ende, en un recurso narrativo.<sup>21</sup>

La imposición de dicho corte radical a negro sobre la imagen del accidente anticipa el repetido recurso a lo largo de *Lake Tahoe* por ocultar lo material, lo real, para otorgar visibilidad a aquello no presente; concretamente a cualquier elemento que permita la invocación del padre fallecido. En este ejemplo concreto, la imposición del negro permitiría conectar a nivel simbólico con el estado de luto o duelo del personaje y, a través de dicha asociación, dotar de representación a la figura ausente:

Quando llegamos a la sala de edición, probamos el corte directo y funcionó increíble. Y empezamos a encontrar significados que no habíamos pensado: los cortes a negro son como la muerte, así, abruptos, súbitos. El corte a negro es el luto y resultaba orgánico, pero nunca lo habíamos pensado y lo fuimos encontrando en la filmación y en la mesa de edición.<sup>22</sup>

---

decidimos hacerlo en negro, y ahí nos dimos cuenta de la importancia del plano sonoro”.

- 21 “Cut to black is a transition tool but is also a narrative tool. In cinema when you put two images together you have a new meaning. It is the same with cuts to black. Following a scene or preceding a scene, a black frame is not anymore a black frame. There’s a lot of people who only see a black frame, an empty frame, I don’t”. Nick Dawson, *op. cit.*
- 22 Perches, Galván. “Hay que escuchar a ese niño, jugar con él. Fernando Eimbcke, a diez años de *Temporada de patos*”. Cine Toma, 37(2014): 44.

Por su parte, las calles fantasmagóricamente vacías por las que Juan transita a lo largo de la película encuentran su eco dentro de la casa, espacio en el que la presencia de los dos familiares vivos (madre y hermano) aparece en cierto modo cuestionada, al verse dichos personajes confinados en un espacio que imposibilita su captación visual y dificulta cualquier interacción con ellos. La madre, encerrada con llave en el baño, no resulta visible hasta el final de la película, pues, si bien, ya en el minuto 31:20 se produce una escena entre Juan y ella, ésta permanece durante la duración de la misma oculta tras la cortina de la bañera, desde donde rechaza los intentos de acercamiento de su hijo con un explícito: “Que te salgas, ¡carajo!” (32:47).



El aislamiento del hermano pequeño, Joaquín, si bien menos radical, sigue el mismo patrón. El uso del encuadre lateral fijo permite a Eimbcke anular en varias imágenes la presencia de Joaquín, que se encierra primero en una tienda de campaña instalada en el jardín y luego en el armario del dormitorio, generando instancias tan surrealistas como la de la imagen superior, donde, incluso en plena interacción, queda recalcada la sensación de soledad del protagonista; sin embargo, la invisibilidad que confiere la tienda de campaña a este personaje irá cediendo a medida que Juan avance en su proceso de aceptación de la muerte paterna, tal y como se puede apreciar en el contraste de estas dos imágenes paralelas.



Pero la caracterización fantasmagórica de los dos personajes es lograda no sólo a través de la ocultación física de los mismos, sino también, como mencionábamos ya al referirnos al corte a negro, mediante el recurso de la sustitución. En las instancias en que la cámara logra penetrar el espacio de aislamiento de ambos, toda conexión entre Juan y su familia sigue resultando imposible, dado que ambos personajes están entregados a una rememoración o recreación visual del fallecido a través de álbumes fotográficos o de la elaboración de un *collage* conmemorativo. Los personajes se ven de este modo desplazados por las imágenes desenfocadas o mediatizadas de las fotografías del fallecido, quien logra adquirir por esta vía una mayor materialidad presencial que éstos.

Sin embargo, la materialización del padre mediante el uso de imágenes gráficas no queda ceñida a la representación directa que proporcionan esas fotografías personales a las que madre e hijo se aferran. En las tres instancias en las que Juan se adentra en la casa familiar, la cámara aprovecha para ubicar en una destacada posición del encuadre una de las imágenes enmarcadas que decoran las paredes de la casa. Se trata de una fotografía supuestamente familiar mediante la que se recrea la carátula de *Abbey Road* (1969), decimoprimer álbum de los Beatles.<sup>23</sup> Esta fotografía, aprovechando la renuencia de la cámara de acompañar al protagonista en sus desplazamientos, permanece centralmente enfocada durante casi un largo minuto (31:02-31:55) en un espacio en el que no se desarrolla acción significativa alguna, garantizándose así la asimilación de la misma por parte del espectador. La relación de intertextuali-

---

23 Éste no es el primer guiño al grupo de Liverpool que introduce Eimbcke en sus películas. Como ya ha apuntado César Albarrán Torres, "Los domingos de Fernando Eimbcke". En Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Henonin (eds.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, Mexico: Cineteca Nacional / CONACULTA, 2012, p. 120 en *Temporada de patos* (2004), este director aprovecha para recrear la carátula del primer LP grabado por dicho grupo, *Please Please Me* (1963).

dad existente entre esta fotografía familiar y la famosa imagen de los cuatro integrantes de los Beatles se ve reforzada en el minuto 70:48 mediante una nueva escena de cámara fija en la que se aprovecha la profundidad de campo para duplicar dicha fotografía familiar en una segunda pared y colocarla esta vez al lado de la carátula original de los Beatles.



La insistente presencia de esta imagen, amén de reproducir con su lateralidad el mismo movimiento inmóvil que ha realizado Juan en su deambular por las calles de Progreso, otorga presencia al padre por una doble vía: en primer lugar, pone en evidencia que estamos ante una familia integrada por cuatro miembros, de los cuales sólo hemos alcanzado a conocer a tres. Pero aún más efectivo es el subtexto histórico-cultural que acompaña a esta fotografía y que Eimbcke reclama al incorporarla al atrezzo. Según certifica Ricardo Aguilera,<sup>24</sup> los rumores que a lo largo de la década habían alimentado la teoría de que Paul McCartney estaba muerto, creyeron quedar definitivamente validados gracias a la imagen-portada del disco *Abbey Road*.

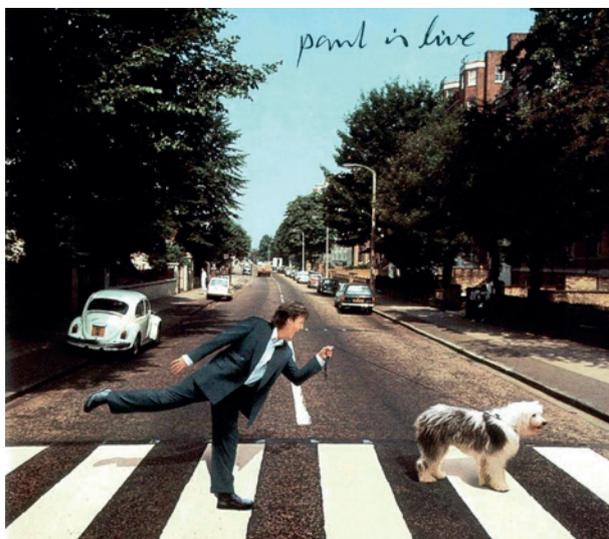
---

24 Aguilera, Ricardo. "Crucemos Abbey Road: Historia de una foto". *El Mundo* (2010). <http://www.elmundo.es/beatles/abbey.html>

El alineamiento procesional de los miembros, el color de las ropas, la ausencia de zapatos, los ojos cerrados de Paul, el cigarrillo en la mano equivocada, el paso cambiado, el supuesto mensaje escondido en la matrícula del coche, entre otros, fueron recibidos en 1969 como indicaciones confirmatorias de que McCartney había fallecido y estaba siendo secretamente reemplazado por un doble. Lo que hasta ese momento no pasaba de ser un mero rumor alcanza cobertura pública en octubre de ese año al ser debatido en un popular programa de la estación radiofónica WKNR, provocando un revuelo mediático que culminaría con la portada del 7 de noviembre de la revista *Life*, dedicada al cantante y su familia para certificar, tal y como reza el titular, que “Paul is still with us”. Al reproducir la carátula de *Abbey Road* utilizando a los miembros de la familia, Eimbcke aprovecha este subtexto cultural para indicar que uno de los integrantes de dicho grupo ha sido marcado por la Parca. Pero el juego intertextual no se detiene ahí. Para aclarar que Juan no es el miembro fallecido de la familia, aunque la soledad y el desinterés demostrados pudieran haberle otorgado ciertas cualidades espectrales, la película incorpora nuevas instancias de intertextualidad que permiten desarrollar este subtexto de manera aún más elaborada.

En 1993, el propio Paul McCartney reavivaba nuevamente la leyenda urbana de su supuesta muerte al lanzar al mercado una grabación en vivo de algunas de las actuaciones del New World Tour. La carátula de este álbum, titulado *Paul is Live*, representaba nuevamente al cantante cruzando un paso de cebra, esta vez arrastrado por su perro Arrow, al tiempo que reproducía las supuestas señales conspiratorias de *Abbey Road* para contener el mensaje contrario. El título *Paul is Live* jugaba, de este modo, tanto con la idea de que se trataba de una grabación en directo como con la confirmación de que veinticinco años después de la polémica el músico seguía estando vivo. Fernando Eimbcke recrea una escena similar en el minuto 38:40 de *Lake Tahoe*,

momento en el que Juan, quien ha sacado a pasear al perro de don Heber, es arrastrado por el ímpetu de éste. El contenido de dicha interreferencialidad queda reforzado por el hecho de que en su persecución, perro y paseante cruzan por delante del muro de un cementerio (39:00), lo que contribuye a intensificar la idea de que Juan permanece del lado de los vivos, en tanto que ese cuarto miembro de la familia, que tanto espacio visual y referencial parece ocupar, en realidad ya no existe.



Por último, se podría asimismo conectar la reiteración visual de la carátula de los Beatles con el título de la película. Como señala Ian Inglis, “the [*Abbey Road*] album can also be credited for introducing the practice of naming an LP after a significant address”.<sup>25</sup> En efecto, al titular este disco con el nombre de *Abbey Road*, calle londinense en la que estaban ubicados los estudios de grabación del sello discográfico EMI, se dio inicio a una tradición musical a la que contribuirían músicos como Eric Clapton (*461 Ocean Boulevard*), Melissa Etheridge (*4<sup>th</sup> Street Feeling*) o el propio John Lennon (*Menlove Avenue*), por mencionar algunos nombres. Del mismo modo, Eimbcke, mediante la decisión de titular esta segunda película con el nombre de *Lake Tahoe*, la inscribe dentro de una tradición cinematográfica de películas latinoamericanas contemporáneas que recurren al uso de topónimos para destacar la naturaleza evocativa de dichos filmes. Títulos como *Japón* (2002), de Carlos Reygadas, o *Liverpool* (2008), de Lisandro Alonso, inciden en la voluntad no mimética de unas películas que, pese al realismo de sus imágenes, buscan captar los matices más sutiles de la realidad cotidiana.

Mediante la inclusión en el título de un lugar totalmente ajeno a la geografía en la que se desarrolla la trama de la película, estos directores abren un nivel de significación no descriptivo en la historia. Al igual que sucede en *Liverpool*, el título de esta película no encuentra explicación hasta el final de la misma, momento en que Juan y Joaquín, al desprender una pegatina de Lake Tahoe del auto familiar, logran verbalizar por primera vez el recuerdo del padre ausente. Paradójicamente, sin embargo, dicha invocación abre paso asimismo a la constatación de lo poco fiable que resulta la memoria, al revelarse en el siguiente diálogo final que *Lake Tahoe* no constituye una llave hacia el recuerdo, sino hacia la evocación:

---

25 “Nothing You Can See that Isn’t Shown: The Album Covers of the Beatles”. *Popular Music* 20, 1 (enero 2001): 94.

Joaquín: —Nunca la quitamos.

Juan: —Le cagaba. Desde que la pegamos le cagó.

[Tras observar detenidamente la pegatina]

Joaquín: —¿Te acuerdas de Lake Tahoe?

Juan: —Nunca fuimos a Lake Tahoe. Nos la trajo la tía Marta.

Joaquín: —Se ve bonito en la estampa.

Juan: —Sí, seguramente es bonito. Anda, vamos.

Decía Barthes que el objetivo último de todo proceso de duelo no es la anulación del dolor ni el olvido del ausente, sino el lograrlos transformar a ambos “de un estado estacionario (estasis, nudos en la garganta, recurrencias repetitivas de lo idéntico) a un estado fluido” (20 junio 1978).<sup>26</sup> En *Lake Tahoe* la representación del padre ausente evoluciona hacia esa fluidez. Si en un primer instante la presencia de dicha figura resulta tan concreta y acosadora como el silencio desconectado de Juan o las imágenes fotográficas que, encerrada en la soledad de su dolor hojea la madre en la bañera, poco a poco dicha firmeza indéxica va a dar paso a una representación del mismo modificada por la subjetividad de los recuerdos de los personajes. El álbum-*collage* en que encontramos a Joaquín trabajando desde el inicio de la película contrasta en este sentido con el álbum de fotos tradicional que acapara el interés de la madre, dado que en el primero, el carácter indéxico de algunas imágenes, convive ya con otras representaciones más artísticas de lo que Joaquín considera que es su padre para él. La pegatina de Lake Tahoe, recuerdo de un lugar que nunca han visitado, debe ser así incluida en dicho *collage*, simbolizando un paso más en esta negociación de ausencias y presencias que desata toda muerte.

---

26 Barthes, *op. cit.*, 20 de junio 1978.



Confesaba Fernando Eimbcke que su coguionista, Paula Markovitch, se reía ante la idea de que pudiesen estar haciendo una película de carretera frustrada y tenía toda la razón al reírse,<sup>27</sup> pues *Lake Tahoe*, pese a lo llamativo de su estatismo, pese a girar en torno a la imagen de un coche estrellado, no

---

27 En la entrevista concedida a Dawson, obra citada, Eimbcke verbaliza esta asociación entre Lake Tahoe y las películas de carretera de la manera siguiente: “The character wants to escape. He spends all the story trying to avoid all possible relations, but at the same time he needs all those relations. I remember Paula Markovitch laughing about the idea of a frustrated road movie”.

constituye un viaje frustrado. “Nunca fuimos a Lake Tahoe”. El viaje por carretera americano no se ha producido y sin embargo en ese viaje interior sí se ha llegado a casa. Lake Tahoe no es, como sugiere César Albarrán, un McGuffin que encapsula el desconcierto y las ilusiones perdidas. Lake Tahoe representa el viaje que no se toma, el género filmico que no se usa, para en un último guiño paródico demostrar que, pese a tanta negación, el viaje semiestático, intrascendente y humorístico de Juan le ha permitido llegar al mismo espacio de trascendencia al que siempre han aspirado llegar los grandes conductores de la historia del cine.

## Referencias

- Aguilera, Ricardo. “Cruzamos Abbey Road: Historia de una foto”. *El Mundo* (s. f.), <http://www.elmundo.es/beatles/abbey.html>
- Albarrán Torres, César. “Los domingos de Fernando Eimbcke”. En *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo* editado por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Henonin, 112-122. Mexico: Cineteca Nacional / CONACULTA, 2012.
- Álvarez, Tanya. “Entrevista con Fernando Eimbcke”. *Time Out Mexico*, 19 noviembre de 2014, <http://www.timeoutmexico.mx/df/cine/entrevista-con-fernando-eimbcke>
- Barthes, Roland. *Diario de duelo*. Madrid: Paidós, 2009.
- Caballero, Jorge. “Exhiben Lake Tahoe con 15 copias; ‘eso no la demerita’: Eimbcke”. *La Jornada*, 29 noviembre de 2008. <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/29/index.php?seccion=espectaculos&article=a08n1esp&partner=rss>
- Chan, Andrew. “Latin American Pick: Lake Tahoe”. *Film Comment Magazine* 45, 6 (2009, noviembre-diciembre).
- Chevalier, Jan. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

- Dawson, Nick. "Fernando Eimbcke, *Lake Tahoe*". *Filmmaker Magazine*, 2009, <https://filmmakermagazine.com/1376-fernando-eimbcke-lake-tahoe/#Vn8bFsArKCQ>
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Delgado, María. "Lake Tahoe". *Sight & Sound* 19(2009).
- Eimbcke, Fernando (dir.). *Lake Tahoe*. México: Videomax, 2009. DVD.
- Eimbcke, Fernando (dir.). *Temporada de patos*. Warner Independent Pictures, 2006. DVD.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *En Obras completas XIV*, 58-64. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1978.
- Inglis, Ian. "Nothing You Can See that Isn't Shown: The Album Covers of the Beatles". *Popular Music* 20, 1 (enero 2001): 83-97.
- Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin, TX: University of Texas Press, 2002.
- Perches, Galván. "Hay que escuchar a ese niño, jugar con él. Fernando Eimbcke, a diez años de *Temporada de patos*". *Cine Toma*, 37(2014).
- Podalsky, Laura. "Landscapes of Subjectivity in Contemporary Mexican Cinema". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 9, 2-3 (2011): 161-182.
- Solórzano, Fernanda. "Siempre tendremos Lake Tahoe". *Letras Libres* 120 (2008), <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/siempre-tendremos-lake-tahoe>
- Toca, Vanesa G. "Lake Tahoe: Carta al padre". 1 diciembre 2008, <http://www2.esmas.com/entretenimiento/cine/027404/entrevista-con-fernando-eimbcke/>