

## LA ASÍNTOTA METAFÓRICA DEL ESPEJO. AVATARES ICÓNICOS Y METAFICCIONALES EN LA VENTANA SECRETA DE DAVID KOEPP

IGNACIO GASTAKA EGUSKIZA  
Universidad del País Vasco  
ina.gastaka.eguskiza@gmail.com

Enviado: 15-06-2022  
Aceptado: 25-11-2022



### RESUMEN

Este artículo consiste en un análisis fílmico de corte estructuralista de la película *La ventana secreta* (David Koepf, 2004). El objetivo principal del estudio trata de conocer más a fondo y comprender de manera completa los temas que trata la obra inspirada en el texto de Stephen King *Ventana secreta, jardín secreto* (1990), bebiendo de los detalles de la novela original, pero centrando el interés en los mecanismos generadores de sentido empleados en la cinta cinematográfica. El trabajo ha centrado su objeto en las secuencias que narran y muestran las representaciones de la conciencia en el relato y la actividad psíquica durante la creación y la recepción. En concreto, la estructura narrativa, las formas artísticas y las figuras retóricas descubiertas materializan ciertas inquietudes metatextuales compartidas tanto por Koepf como por King, y destacan particularmente una profunda reflexión sobre las consecuencias psicológicas provocadas por el plagio de una obra artística.

PALABRAS CLAVE: *La ventana secreta*; *Ventana secreta*, *Jardín Secreto*; Stephen King; David Koepf; cine fantástico; análisis fílmico

THE METAPHORICAL ASYMPTOTE OF THE MIRROR. ICONIC AND METAFICTIONAL AVATARS IN *THE SECRET WINDOW* (DAVID KOEPP, 2004)

### ABSTRACT

This article is a structuralist film analysis of *Secret Window* (David Koepf, 2004). The main objective of the study is to provide a useful analysis to the themes of the film

*Secret Garden* (1990), inspired by Stephen King's text *Secret Window*, by drawing on the details of the original novel, with a special focus on the mechanisms generating meaning in the film. This paper devotes special attention to the sequences that narrate and show the representations of consciousness in the story and the psychic activity during creation and reception. The narrative structure, the artistic forms and the rhetorical figures used in the film materialize several metatextual concerns shared by both Koepp and King, particularly highlighting a deep reflection on the psychological consequences caused by plagiarism of a given artistic work.

KEYWORDS: *Secret window*; *Secret window, secret garden*; Stephen King; David Koepp; fantastic cinema; cinema



## 1. ORIGEN, INSPIRACIÓN Y ADAPTACIÓN

Esta investigación consiste en un estudio de los elementos fantásticos de la película *La ventana secreta* (*Secret window*, David Koepp, 2004), expresados y reflejados a través del lenguaje cinematográfico. Esta película es la adaptación directa de *Ventana secreta, jardín secreto* (*Secret Window, Secret Garden*, Stephen King, 1990), una de las cuatro novelas que componen el recopilatorio *Las cuatro después de medianoche* (*Four Past Midnight*, 1990) y que, a su vez, forma parte de las narraciones metaficcionales del escritor estadounidense (*Carrie*, 1974; *The Shining*, 1977; o *It*, 1986, entre otras) y narra fielmente los sucesos de la obra original, exceptuando cierta licencia artística al final del relato que, más tarde, será objeto de escrutinio. En este sentido, el trabajo ha centrado su objeto en las secuencias que narran y muestran las representaciones de la conciencia en el relato y la actividad psíquica durante la creación y la recepción.

Ambas obras comparten las mismas inquietudes temáticas, que abarcan desde una profunda reflexión en torno al proceso de creación literaria, los estragos psicológicos que operan a lo largo de dicha tarea a nivel personal y los factores externos que afectan al escritor durante su trabajo. Koepp construye, así, una narración que muestra la «confrontación problemática entre lo real y lo imposible» (Roas, 2011: 14). Es decir, haciendo nuestra la aserción de que las historias fantásticas *hacen poder ser* lo que en el mundo natural *no puede ser*, Koepp (inspirado por King) da forma (narrativo-artística) a todo ese andamiaje de *no poder ser*, a través de ciertos elementos figurativos, narrativos y

formales. La narración mostrará, en primer lugar, una sospecha de lo fantástico, una especulación que refuta la posibilidad de ese *no poder ser*, para finalmente ceder el espacio a la imposibilidad fantástica y resolver el relato con una solución metaficcional.

Dichas cuestiones son relatadas bajo un manto que favorece la aparición de elementos fantásticos dentro de cada trama, un halo fantasmagórico que atormenta al protagonista: la enfermedad mental causada por una prolongada y extrema exposición a la ansiedad, la soledad, el alcoholismo y el aislamiento dan paso al estrés, la neurosis y, en su punto álgido, al nacimiento de una doble personalidad fruto del trastorno de identidad disociativo.

En ese contexto, el planteamiento dicotómico que vertebra todo el recorrido semántico del filme se estructura en el choque metaficcional de la tarea del escritor: lo *creativo* frente a lo *destrutivo*. Es decir, en la misma medida que el quehacer del literato consiste en dar vida a personajes que encarnen los avatares que surgen de su mente, se establece una paradoja de orden fantástico en la que dichas creaciones rompen la barrera entre lo real y lo ficcional para abordar un mundo que no les pertenece, y destruir, así, al ser que les ha hecho nacer. En concreto, uno de los personajes creados por Mort Rainy cobra vida para, irónicamente, cobrar una deuda creativa: John Shooter acusa al protagonista de haber plagiado una obra escrita por él. Hasta que no se demuestre lo contrario, Rainy, y todos los que le rodean, corren riesgo de muerte. Y de esa raíz brota otra serie de oposiciones temáticas que tiene su correspondencia a nivel formal, estructural y figurativo. En este sentido, entiende Whitt que «Shooter era tan real que destruyó al autor que lo hizo posible» (2013: 98).

Este trabajo sitúa su foco de interés en esos ejes retórico-fílmicos de fecunda y poliédrica semántica, que permitirán conocer de manera más profunda tanto el enunciado del texto visual aquí convocado, como la novela que toma de base. Por este motivo, se ha empleado el libro de Stephen King como complemento informativo que aporta aquellos datos que la adaptación cinematográfica, por diversas cuestiones ajenas al interés de este estudio, no haya podido acoger. A su vez, la metodología puesta en funcionamiento, y que ha permitido conocer qué dicen las obras y, sobre todo, cómo lo dicen, ha sido el análisis fílmico y narratológico de corte estructuralista. De esta manera, el estudio se centra en los procesos de significación puestos en juego por los significantes fílmicos —imágenes, sonidos, texturas, temporalidades— (Zumalde, 2006). Del mismo modo, será necesario un «escrutinio atento de la evolución dramática y cronotópica de los personajes» (Iturregui-Motilloa,

2020: 251), en especial del protagonista, Mort Rainy, que encarna, a su vez, al antagonista de la obra: John Shooter.

El mecanismo generador de sentido que ejecuta todo texto (visual) se construye a través de esquematizaciones dicotómicas que dan lugar a significados, al tiempo que se materializan artísticamente a través de iconos, tanto formales como figurativos. En este sentido, diremos con Zunzunegui que el análisis de la escena cinematográfica permite interpretar cómo «un principio temático se transforma en un principio formal» (2016: 178). En este caso, se han seleccionado dos secuencias en concreto, pues encierran en su haber todo el saber narrativo, temático y significativo de la película. Estas secuencias constituyen, además, los ejes que abren y cierran los acontecimientos relatados, pues consisten en la primera y última secuencia del filme, respectivamente. Sin olvidar las restantes propuestas cinematográficas, la dupla mencionada servirá de coordenada dentro del camino que recorrerá el análisis textual.

En este orden de cosas, el estudio también ha tomado en cuenta los trabajos de anagnórisis narrativa, por un doble motivo: primero, porque constituye el giro dramático que da acceso al tercer acto, y, segundo, porque este recurso literario consta de un carácter psicológico determinante en el diagnóstico narrativo que se ha hecho del filme.

## 2. GUIONISTA Y NOVELISTA. CONTEXTO Y SINOPSIS

A pesar de que la película obtuvo un modesto éxito de taquilla (apenas recaudó 40 millones de dólares por encima del presupuesto), *La ventana secreta* (2004) sirvió a David Koepp para dirigir su quinta película y realizar su primera adaptación cinematográfica de una novela. Su carrera ha estado fuertemente marcada por su faceta de guionista (cuenta en su haber con un total de 33 guiones y 9 direcciones), entre los que destacan *Atrapado por su pasado* (*Carlito's Way*, Brian De Palma, 1993), *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993), *Misión Imposible* (*Mission: Impossible*, Brian De Palma, 1996), *La habitación del pánico* (*Panic Room*, David Fincher, 2002), *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005) o las más recientes *La momia* (*The Mummy*, Alex Kurtzman, 2017) o *Kimi* (Steven Soderbergh, 2022). Es decir, Koepp es un profesional que comprende muy de cerca la tarea del literato para adaptar una novela que gira en torno a la crisis creativa de un escritor fantástico —terreno en el que Koepp ha demostrado saber moverse—. Jan Whitt acierta al defender que «el asesinato y la psicosis chocan (en un guion)

que reflexiona acerca del fenómeno del plagio y la adaptación de una novela a guion de ficción» (2013: 88).

La película narra, a grandes rasgos, la historia de Mort Rainy, que, después de descubrir que su esposa Amy tiene una aventura con su amigo Ted, se retira a su cabaña en el lago Tashmore, al norte de Nueva York, mientras que Amy se queda en su casa marital. Seis meses después, Mort malvive aislado, deprimido y en pleno bloqueo creativo (es escritor de novelas de misterio), ha retrasado el proceso de divorcio; sus únicas compañías son su perro, Chico, y las eventuales apariciones de la señora de la limpieza.

Una mañana en particular, un hombre llamado John Shooter se presenta en la cabaña y acusa a Mort de plagiar su cuento «Tiempo de siembra». Al leer el manuscrito, descubre que es prácticamente idéntico a su historia «Ventana secreta». Sin embargo, Mort está seguro de que lo publicó en una revista de cuentos mucho antes que Shooter, invalidando cualquier posibilidad de plagio. Shooter exige pruebas, y le advierte de que no se ponga en contacto con la policía. Esa misma noche, Chico es asesinado en el porche del hogar. Tras esto, Mort notifica al sheriff Newsome, que no le presta demasiada atención, y, por ese motivo, el protagonista contrata al investigador privado Ken Karsch. Este hombre comienza la búsqueda de Shooter, interrogando en primer lugar a Tom Greenleaf, un nativo que, presuntamente, vio a Mort hablando con su enemigo junto al lago. A la mañana siguiente, la casa en la que vive Amy ha sido incendiada, carbonizando el ejemplar original de «Ventana secreta» que Mort aún conservaba ahí. El protagonista se reúne con Greenleaf y Karsch, pero no aparecen. De vuelta al hogar, Shooter lo cita de nuevo junto lago. Al llegar, encuentra la camioneta del nativo y, en su interior, a los dos hombres con los que se iba a reunir, muertos. Shooter le confiesa que lo ha incriminado en ambos asesinatos, y que lo ha hecho por haber «interferido» en su negocio. Insiste en que le muestre las pruebas, por lo que Rainy pide a su agente literario en Nueva York que le envíe por correo urgente un ejemplar del relato en cuestión. Al llegar, las páginas del volumen que corresponden a «Ventana secreta» han sido arrancadas.

Mort regresa a casa y, sobre el sofá, descansa el sombrero característico de Shooter. Se lo pone y se mira en el espejo para comenzar a dialogar solo, con su reflejo. Se da cuenta de que Shooter es un producto de su imaginación. En ese momento, Amy acude a la cabaña, pues pretende que Mort firme de una vez los papeles del divorcio. Su exmarido, completamente enajenado, la asesina, y también a Ted, que llega algo más tarde y que no consigue escapar. Mort entierra ambos cadáveres en el jardín y logra terminar su novela.

### 3. ANÁLISIS TEXTUAL DE LA SUPERFICIE VISUAL

Entre todos los recursos empleados por Koepp para narrar la historia de un escritor que —progresivamente— va perdiendo la cordura, hay una figura que destaca por encima de todas las demás: el espejo. La superficie reflectante es tratada de forma polisémica a modo de recurso retórico. El análisis textual se detendrá para observar con detalle y nitidez cada una de las apariciones del espejo, pues cabe destacar aquí que su irrupción dentro de los avatares que esculpen y moldean la vida de Mort Rainy es, en algunas ocasiones, explícita, y otras veces, implícita. Así, se considera al espejo la gran figura narrativa que condiciona toda la obra.

Su poliédrica semantividad atraviesa todos los niveles discursivos del texto visual: a nivel estructural, figurativo y formal. Así, primero se realizará un diagnóstico del orden sinusoidal —o simétrico— de los acontecimientos que presenta el enunciado. Tras esto, otra serie de reflejos: por un lado, el contenido intertextual de la cinta, esto es, el estudio del diálogo que establece con otras piezas de arte. Por el otro, el aspecto formal/figurativo que, en lo cinematográfico, también se encarga de trasladar plásticamente ciertos elementos inherentes a la semantividad potencial del espejo. Esas son exactamente las paradas del camino trazado hacia la comprensión de lo fantástico en la cinta aquí convocada.

Desde una perspectiva meramente física, un espejo no es más que una superficie pulimentada que refleja toda la luz que recibe. Dependiendo del grado de angular del relieve reflectante, la imagen que dará será más o menos fiel en comparación con la realidad construida por el ojo humano. No obstante, hay ocasiones en las que ciertos espejos también son capaces de mostrar aquello que se oculta en el mundo natural, aquello que, por las virtudes y límites de la anatomía humana, nuestro ojo no es capaz de distinguir y materializar. Es necesario el espejo, su mecanismo físico, que se torna fantástico y que nos otorga un saber que antes no éramos capaces de percibir. Si bien esta figura refleja la luz desde una perspectiva meramente física, el arte —en general— y el narrativo —en particular— se ha valido del espejo para mostrar la sombra: sea lo tenebroso, sea lo inconsciente, lo mítico y/o lo primitivo. Mirar en el espejo para ver lo que no somos capaces de comprender; observar lo que es ajeno a los propios sentidos. Lo que no es visible en el mundo natural es proyectado en el mundo no-real.

Traído al caso que nos ocupa, el trastorno de identidad disociativo —la existencia de dos o más identidades en una sola persona, cada una con su

propio patrón de conducta— aparece como deuda totalmente necesaria para la creación de una narración de ficción. Si el conocimiento consiste en la capacidad de reconstrucción de las representaciones creadas por la mente, en el relato cinematográfico aquí estudiado, el espejo tiene una relevancia crucial, pues es el propio John Shooter, oscuro reflejo encarnado del inconsciente atormentado del protagonista, quien desvela a Mort Rainy las líneas finales del relato que él escribió (min. 0:39:48) y que son, a su vez, las últimas palabras que nosotros, espectadores, escuchamos antes del fundido a negro final de la obra (1:31:45): «“Sé que puedo hacerlo”, dijo Todd Downey, cogiendo otra mazorca de maíz del plato humeante. “Seguro que dentro de un tiempo habrá desaparecido hasta el último trocito de ella, y su muerte será un misterio, incluso para mí”» (Koepp, 2004).

Con todo, esta narración es una muestra más del uso del espejo como elemento liminal entre dos mundos que deben mantenerse separados: una frontera entre lo que se ve y lo que se representa, entre lo que se muestra y lo que se oculta; entre lo que es y lo que no-es; entre lo natural y lo no-natural, aquí fantástico.

### 3.1. *Estructura sinusoidal*

La estructura narrativa de la obra se acoge fácilmente a los tres actos claramente delimitados del paradigma clásico estudiado por Syd Field (2004): un detonante, una peripecia, un clímax y una resolución final. Koepp añade a este esquema dos apéndices anacrónicos a modo de prólogo y epílogo. Ambos se salen del tiempo presente recreado por el enunciado, pues el primero consiste en un *flashback* (analepsis) que traslada los acontecimientos al momento exacto en el que Mort descubrió que Amy le era infiel, sorprendiéndolos en pleno acto sexual en una habitación de motel.

Esta secuencia de apertura, sin embargo, sirve como primer brochazo narrativo de lo que continuará después, pues el *flashback* es narrado desde la perspectiva del protagonista, para seguidamente desdoblarse y convertirse en mera observadora. Asistimos, de este modo, a la disociación padecida por Rainy transmitida en código cinematográfico. Esto es, se pasa de un clásico uso del plano subjetivo en el que el lector empírico adopta el punto de vista (la mirada) de un personaje concreto [F1], para seguidamente transformarse en plano objetivo del sujeto antes focalizado: pasamos de «ser» Mort Rainy a, netamente, «ver» a Mort Rainy, pues el protagonista rompe el efecto del pla-

no subjetivo incorporándose al encuadre [F2]; la cámara se sitúa tras él y lo sigue hasta la habitación, a la cueva en la que será puesto a prueba ante el hecho traumático aquí materializado en traición amorosa o infidelidad. El dolor que le produce la escena se convierte instantáneamente en trauma: Rainy se lleva la mano a la cabeza, algo acaba de ocurrir en su interior, en la cavidad de la oscuridad, dando una pista de lo que más tarde se va a descubrir; pudiera incluso ser que la semilla de Shooter acaba de ser plantada en la psique del protagonista. Y el grito de agonía que profiere expulsa a la cámara de la habitación del motel, la ahuyenta, acentuando la distancia que separa a esas dos mitades que, al comienzo del prólogo, eran unidad. El eco resonará hasta el final de la narración, cuando entre en rima con los alaridos de dolor que vociferará Amy cuando Mort, completamente enajenado, la asesine a golpes con una pala.



Figura 1

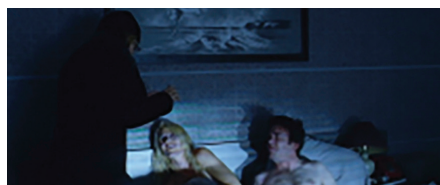


Figura 2



Figura 3



Figura 4

Con esta simple danza de movimientos entre actor y operador se sintetiza todo el contenido temático que se desarrollará después, pues, si bien primero hemos conocido a un Mort que se ha desdoblado (de focalizador a focalizado), luego se narra la historia de otro Mort que se vuelve a unir: John Shooter habita el mismo cuerpo que el protagonista.

Este reencuentro consigo mismo se explora en el epílogo de la cinta. En la medida que la infidelidad demedia la personalidad del protagonista (haciendo nacer al *alter ego* antagonista), la venganza sirve para cerrar la herida: Shooter prevalece sobre Rainy, dando fin al desdoblamiento; y como el reflejo



es una constante en esta cinta, el nivel estructural no escapa a su influjo, pues, si bien hay un prólogo, el relato ofrece también un epílogo, que nos adentra metaficcionalmente en la obra que Mort ha estado tratando de escribir a lo largo de toda la narración.

Este epílogo también se aleja temporalmente del presente pronunciado por el enunciado. Consiste, exactamente, en la vida posterior al asesinato de Amy y Ted (*flashforward* o prolepsis), que han sido enterrados en el jardín bajo la ventana secreta de la cabaña. Se cumple así la fantasía que rondaba por los rincones más oscuros de la psique de Mort, expresados explícitamente por John Shooter. La conexión metaficcional se establece cuando, materializado con un *travelling-in*, la cámara atraviesa la ventana del escritorio del protagonista, desciende verticalmente hasta el jardín —que ahora consiste en un maizal— y penetra en la tierra donde los cadáveres de la pareja asesinada nutren las hortalizas que el protagonista se lleva a la boca. Todo esto, mientras escuchamos en *off* la voz de Shooter —que no Rainy— escribiendo las últimas líneas de su nueva novela. Esto es, el epílogo creado por Koepp (y que no existe en la fuente original de King) fusiona el relato cinematográfico con el metarrelato literario, fundiéndolo formalmente en la oscuridad del final de la cinta.

### 3.1.1. Simetría especular. Dentro y fuera del espejo

Este juego de correspondencias entre los ejes que abren y cierran el film también se da en el tiempo presente de la enunciación; dicho de otro modo, apartando los paréntesis que han formado el prólogo y epílogo, el tiempo narrativo dedicado a contar la historia de manera lineal también es afectado por la influencia del espejo. Así, una transición en fundido conecta el pasado con el presente, sugiriendo que lo acontecido está estrechamente conectado con el acontecer. En este caso, primero se ofrece el contexto para, seguidamente, dar salto al texto; tras el *flashback* comienza la historia.

El propio Stephen King introduce al lector en su novela reflexionando antes sobre la tarea creativa del escritor, reflejo temático de lo que luego narrará. Y cierra dicha introversión preguntándose:

La ventana (...) me pareció una metáfora excelente para lo que hacen (...) los escritores, sobre todo los que escriben historias fantásticas. Sentarse ante la máquina (...) es un acto físico; la analogía espiritual es mirar por una ventana (...) que ofrece una vista común desde un ángulo enteramente distinto, un ángulo

que convierte lo ordinario en extraordinario. El trabajo del escritor es mirar por esa ventana e informar de lo que ve. Pero a veces la ventana se rompe. Creo que ese, más que ningún otro, es el tema de este relato: ¿qué le sucede al observador atento cuando la ventana entre la realidad y lo irreal se rompe y el cristal empieza a volar? (1995: 4).

David Koepp parece responder a la pregunta haciendo volar su cámara por encima del lago Tashmore. Tras el prólogo, un *travelling* sobrevuela la superficie reflectante del agua que domina el escenario [F5]; lentamente, comienza a visualizarse la cabaña; la cámara acecha el hogar, elevándose hasta la ventana secreta del escritorio de Mort [F6]; accede por ella y, como si fuera un elemento feérico, levita hasta la planta baja [F7], donde se encuentra el escritor. La escena está siendo representada a través del gran espejo sinusoidal que corona la pared [F8], la cámara sigue acercándose a su reflejo, atraviesa el espacio liminal que separa reflejo de realidad y no para hasta ofrecernos un plano general de Mort, dormido y tumbado, retratado sobre su eje horizontal [F9].



Figura 5



Figura 6

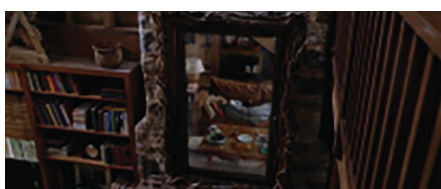


Figura 7



Figura 8



Figura 9

Esta secuencia de imágenes es de vital importancia, pues la «ventana secreta» de esta adaptación fílmica no coincide con la que Amy descubre detrás de un armario del escritorio cuando recién han comprado la casa (King, 1995: 55). A pesar de que en la película también se narra este pasaje, esa cavidad oculta que permite ver lo «ordinario desde un punto de vista extraordinario» (King, 1995: 4) es traducida y materializada cinematográficamente por Koepp mediante el *travelling* alado que accede al mundo personal de Mort atravesando el marco del espejo, siendo así la verdadera ventana secreta, la que «accede al laberinto de su cerebro» (Jiménez Cruz, 2005: 19).

Al quebrantar el límite que separa lo real de lo que no lo es, se permite el acceso de elementos fantásticos. Así, se pretende connotar que todo lo que va a verse hasta ahora forma parte de la representación de la realidad que genera la mente somnolienta de Mort. Siguiendo lo establecido la psicología de corte freudiano desde su nacimiento como ciencia analítica, podemos decir que los sueños son el acceso más directo al subconsciente del individuo, y Mort es un hombre que abusa de tal acceso (y exceso) onírico. Por este motivo, es la cabeza, y no el rostro, lo primero que observamos de Mort Rainy.

A partir de aquí se sucede la cadena de acontecimientos que constituye el cuerpo del film hasta que el relato se focaliza en Amy. Con esto ocurre una segunda simetría a nivel estructural-narrativo, ya que a esa primera ruptura entre lo real y ficcional le corresponde ahora —en el punto de giro exacto que adentra al espectador en el tercer acto del filme— otra ruptura que devuelve al espectador de lo ficcional a lo real, como espacio alejado de lo que la tormentosa y enfermiza mente de Mort Rainy ha representado durante todo el largometraje. Y esa nueva ruptura que pone distancia y permite ver las cosas tal cual son tiene también su correspondencia simétrica a nivel formal.

En esta ocasión, una vez Mort ha completado su transformación, ha comprendido que él es John Shooter, irremediamente, y que su objeto de deseo es asesinar a Amy, el relato se aleja de él y se sitúa en la perspectiva de ella. En este momento, la proyección mental que realizaba Mort Rainy para dar carne a John Shooter ha desaparecido, pues el espectador es testigo de la escena desde una perspectiva ajena a la representación del mundo real que hace el protagonista.

Si antes la cámara realizaba curvas lentas, serpenteaba en el aire y especulaba en sus movimientos entrando por accesos escondidos; ahora ocurre literalmente lo contrario: la cámara traza una línea recta horizontal, traspasa rápidamente frontera tras frontera: ventana secreta y ventana expresa, respectivamente; ahora, el segundo *travelling* que conforma el reflejo simétrico del

primero contrastará con todo lo mostrado antes: comienza con el rostro de Rainy (parte frontal) [F10], sale por el espejo para acceder a la realidad [F11], continúa por el salón, surca por la ventana [F12], alcanza el exterior de la cabaña y muestra el rostro de Amy, despierta, en pie y en eje vertical [F13].



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

Ella avanza asustada hacia la vivienda. Llama a Mort, pero nadie responde. Finalmente, se adentra en el hogar y, por primera vez, se ofrece un plano subjetivo de alguien que no corresponde a Mort. Amy contempla aterrorizada el caos en el que (mal)vive su exmarido: cientos de folios desperdigados por el suelo, sillas y mesas tiradas, comida en estado de putrefacción y botellas de alcohol (vacías). Además, cabe señalar que en esta ocasión no se repite el juego de desdoblamiento fílmico propuesto en el prólogo, pues dicho recurso solamente corresponde a la esquizofrenia del protagonista. Sin embargo, lo que más destaca y desestabiliza a Amy son las pintadas que decoran todas las paredes de la casa y que rezan «John Shooter»,<sup>1</sup> y, entre todas ellas, la que dice: «Shoot her»,<sup>2</sup> estableciendo un juego de palabras. El golpe de realidad destruye a Amy, pues invade el mundo de su exmarido, completamente

1 Aquí se establece una clara intertextualidad con otra adaptación al cine de una obra de King. Concretamente, *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), cuando Wendy Torrance, la mujer del protagonista, descubre que su marido ha perdido la cabeza al ver que en su máquina de escribir únicamente ha redactado, durante meses, un borrador de novela compuesto ininterrumpidamente por la frase «*All work and no play makes Jack a dull boy*», adaptado en España a «No por mucho madrugar amanece más temprano».

2 Traducido como: «Dispárale a ella», en rima con un *flashback* visto momentos antes en el que Mort apuntó con un revólver a Ted y Amy la noche que descubrió la infidelidad.

dominado por el fantasma que ha creado. La barrera de la fantasía se ha quebrantado completamente para este momento: Rainy desvela su verdadero rostro, el que nos permite ver Amy gracias a que la cámara se libera de la condición fantástico-psicológica a la que había sido sometida durante toda la trama. Sin embargo, el choque entre realidad y ficción se cobra la vida de la persona que se ha atrevido a romper la fantasía.

De todo esto se puede establecer que el empleo que Koepp hace del lenguaje cinematográfico para captar la esencia de la novela en un ejercicio de adaptación que consiste en hacer de la cámara un vehículo que viaja en la narración de un mundo a otro, abordando a su antojo las distintas esferas de la realidad/no-realidad que el creador original de la historia se encargó de imaginar. De este modo, la cámara adquiere el papel de demiurgo que es, en última instancia, el narrador omnipresente de una narración literaria.

Con todo, la cámara y sus movimientos materializan la ruptura total, al tiempo que sutil, del plano real y virtual que generan los espejos. Es decir, cuando los ojos reciben la luz de un espejo, da la sensación de que el objeto reflejado está detrás —o dentro— de la superficie reflectante: a esto se le denomina 'imagen virtual' porque las ondas de luz, realmente, no pasan por ese punto, y solo puede verse, pero no tocarse. Koepp traduce este fenómeno físico al lenguaje cinematográfico cuando otorga a la cámara la licencia de sobrevolar tanto lo real como lo virtual, atribuyéndole así cualidades sobrenaturales en lo que se refiere a la filmación de una obra desde una postura realista.

No es casualidad que, durante el primer *travelling* —intromisión desde la realidad al mundo fantástico de Rainy—, la cámara se eleve a gran altura y muestre un imposible contrapicado tomado desde el techo; y, sin embargo, durante el segundo *travelling* —que nos focaliza en Amy—, la cámara transite cerca del suelo, en línea recta y sin especular, penetrando de nuevo al mundo terrenal/real en el que habita Amy.

### 3.2. *La reflexión de Mort Rainy*

Recordemos lo que asentó Todorov al resolver que «lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (1982: 34). A pesar de que Mort Rainy es un escritor familiarizado con lo no-real, jamás se había visto en la tesitura de tener que enfrentarse, a vida o muerte, contra un ser de su propia creación. Lo fantástico apunta a una lucha contra un ser so-

brenatural más inteligente, más fuerte y más grande que el protagonista; lo real le indica que es él su peor enemigo, su pasado, sus pecados, sus errores y secretos. Entre medias, la reflexión ejercerá una influencia crucial.

### 3.2.1. La metamorfosis de un narciso surrealista

El mito cuenta que era tal la belleza de Narciso que enamoraba a quien lo miraba. Llegó a rechazar a todos sus pretendientes, excepto a sí mismo. Entre otros, a la ninfa Eco, que huyó a una cueva —avergonzada— para recluirse únicamente acompañada de su voz. Por este motivo, y como lección de humildad, Narciso fue castigado por la diosa Némesis. Ella lo invitó a beber de un manantial, para paliar su sed. Sin embargo, al ver su rostro reflejado, lo trató de besar arrojándose al agua. Allí donde su cuerpo cayó brotó la flor blanca que todavía hoy se conoce como narciso.

Todos esos elementos permiten una clara intertextualidad temática con el texto (visual) objeto de análisis:<sup>3</sup> un personaje obsesionado con su alteridad, personificado en ambos casos gracias a un espejo; la muerte como salida irremediable del conflicto generado por la alteridad fantástica; el rechazo, la envidia, la frustración y el desamor como actantes que detonan y motivan los acontecimientos; la regeneración de un motivo floral como paso siguiente a la muerte, en uno un narciso, en el otro, el maíz; y, por último, la narración como el mejor medio artístico para tratar los aspectos psicológicos y emocionales que condicionan al ser humano y que trascienden lo meramente material.

Y de lo narrativo, a lo formal y figurativo, porque *La ventana secreta* (Koepp, 2003) observa y es observada directamente por dos obras artísticas de alto renombre dentro de la historia de las bellas artes, y mucho tienen que decir en torno al tratamiento que se hace de los temas que trabaja la película: primeramente, una adaptación de *Impresión, sol naciente* (*Impression, soleil levant*, Claude Monet, 1872) [F14] que aparece directamente como atrezzo dentro del decorado que adorna la casa de Mort Rainy, concretamente, en el descansillo que da acceso al servicio. Monet, considerado como el precursor del impresionismo —el arte que prioriza la emoción sobre la razón, que pretende

---

3 Alejándonos de todas las referencias e iconografía habidas y por haber de este texto. Para un muestrario de las diferentes versiones del mito: el *Narciso* de Caravaggio, el *Narciso en la fuente* de Tintoretto, *Narciso con Eco* de una pintura pompeyana, o, entre los textos, las *Metamorfosis* de Ovidio, hasta André Gide -el pintor contaba con el libro *Le Traité du Narcisse* entre los libros de su biblioteca- o Paul Valéry.

captar la fugacidad de la emoción que la naturaleza (en su belleza y horror) nos provoca—, entra en rima con lo que muestra la escena. La sospecha —la impresión— de que Shooter se ha ocultado en el baño invade la mente de Rainy, que, armado con el atizador de la chimenea, irrumpe en la habitación, confundido por el reflejo oscuro y parcial de su propia silueta: el enemigo imaginario resulta ser un simple ratón que movía la cortina de la ducha.



Figura 14



Figura 15

No obstante, ese primer atentado contra su propio reflejo se profundiza y desarrolla mediante el segundo ejercicio de intertextualidad plástica que ofrece el filme: *La reproducción prohibida* o *Retrato de Mister James* (1937) del surrealista René Magritte [F16].<sup>4</sup> Pintura realizada al óleo, destaca el detallismo, casi fotográfico, que dedicó el artista para retratar una escena del todo imposible —a nivel natural—. En ese choque entre forma (realista) y contenido (surrealista), saber y representación, sintetiza Magritte aquello que Koepp narra en su largometraje: que lo fantástico tiene presencia, que el espejo es acceso y la mente representación. Además, la obra de Magritte, al igual que haría Stephen King con la (meta)literatura, se contempla como «un arte de pensar (...) Pinturas que reflexionan sobre la propia pintura» (Acebal, 2021: 86). Es decir, un ejercicio plástico-intelectual de (meta)pintura. En Magritte, el espejo también ejerce como figura que trastoca, mezcla y fusiona el mundo 'real' con el 'virtual', el material con el inefable; de hecho, para el belga, «la realidad y el espacio pictórico son absolutamente planos, entonces, la planaridad funciona como un mecanismo de equiparación entre el mundo y el arte. Ambas esferas producen objetos con la misma dignidad ontológica» (Del Río, 2018: 109). El director estadounidense recrea el cuadro del artista belga para materializar el proceso de anagnórisis que vive el personaje protagonista [F17]. Independientemente de las obvias diferencias en-

4 No escapa a nuestra atención el libro, en forma de atributo-figurativo, que acompaña a «Mr. James» sobre la repisa del espejo, vinculándolo con el escritor protagonista del relato de King/Koepp.

tre formatos, tonos, luces y lecturas contextuales, ambos textos visuales guardan un vínculo muy estrecho en el plano del contenido, pues ambos (cor)rompen las leyes físicas de la naturaleza; a nivel estructural, ambas se componen siguiendo la trayectoria de una diagonal ascendente que nace de la esquina inferior izquierda hasta alcanzar un punto de fuga indeterminado. En una y en otra, el individuo se mira directamente al espejo, pero, en lugar de ver su rostro, contempla su espalda. En las dos, el lector empírico es situado en el mismo punto: detrás del individuo que se mira (Mr. James y Rainy, respectivamente) y ladeado a su derecha, formando una curva o arco que empieza en la mirada del lector, acrecentando la sensación de dinamismo interior, de desorden emocional y de inestabilidad psicológica en un enunciado que, a nivel figurativo, es del todo estático. Además, entre ambas imágenes se da un efecto digno de mención, un reflejo asimétrico: la pintura de Magritte dibuja a un Mr. James 'real' en plano medio cortado desde la lumbar, al tiempo que el Mr. James 'virtual' es mutilado en un plano medio-corto a la altura del diafragma. Koepp compone su homenaje de manera parecida pero contraria, pues es el Mort 'real' el empuqueñecido, y su reflejo el que queda retratado en una escala más grande.

En cierto sentido, se comprende que ya no es Mort Rainy quien está mirando, por lo que no puede ser su rostro el que muestre el espejo, y que, además, esa proyección virtual de sí mismo que ha creado por motivo del trauma es la que domina ahora su personalidad. Por esta razón, el reflejo de Mort, su representación, llamada John Shooter, es la que prevalece en su mente, pues tiene mayor tamaño y, por ende, mayor presencia y fuerza. Será, de este modo, la personalidad que asesina al protagonista y la que dominará su vida tras acabar con Amy y Ted.



Figura 16



Figura 17



El surrealismo hizo especial hincapié en los procesos psicoanalíticos tan en boga en la época en que nació esta corriente artística. Por encima de cualquier condicionamiento puramente racional o ético, el surrealismo se permitía mostrar aquello que proyecta el pensamiento en primera instancia, sin cabos ni ataduras. El propio André Breton lo definía así: «Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral» (1924: 44). La temática y el estado psicológico que exploran la novela de King y la adaptación de Koepp se alinean perfectamente con la base teórico-ideológica del Surrealismo, pues narra la visión de un ser trastornado que asesina a sus seres más cercanos, homenajearando a una corriente artística que favoreció este tipo de representaciones. Koepp añade voz y movimiento a la escena pintada por el artista belga casi un siglo antes. El Mr. James de Magritte se no-mira en el espejo, provocando la especulación en torno a su verdadera identidad en el espectador-empírico del cuadro. Otro tanto ocurre con Mort Rainy, que no es capaz de reconocerse en el espejo, hasta que su (propia) voz le advierte de lo que le está ocurriendo.

### 3.2.2. Las figuras de la reflexión

Reflexionar consta de dos significados totalmente diferentes que, sin embargo, en el contexto de este estudio convergen y se complementan. Por un lado, la reflexión como un ejercicio de introspección en el que un individuo recapacita en torno a algo, vislumbrando las posibles opciones, resultados y salidas ante una situación más o menos problemática de su acontecer diario. Por el otro, «acción y efecto de reflejar o reflejarse» (RAE, s.f.). *La ventana secreta* aúna ambos significados en el personaje protagonista desdoblado. Reflexionar con y contra el propio reflejo es lo que caracteriza la relación entre Mort Rainy y John Shooter. Son tres las vías expresivas seleccionadas para comprender todas las pesquisas narrativas y psicológicas que atormentan al escritor en su interacción con el fantasma que le persigue.

La primera vez que John Shooter entra en escena no vemos su rostro, sino su silueta a través de la cortina de la puerta de entrada que separa el espacio público del privado. Shooter se nos presenta así como una sombra que irrumpe en el hogar del protagonista. No olvidemos, además, que el antagonista llama a la puerta con la fuerza e insistencia suficiente como para desper-

tar a un somnoliento Mort. Es decir, si bien Shooter está pidiendo permiso para entrar a la casa, en clave metafórica, también lo hace para penetrar en el inconsciente del sujeto, en su sueño, y, por ende, en su mente. En la novela se especifica que Mort no sabe cómo reaccionar ante la presencia de este invasor, pues «acababa de despertar de la siesta y todavía se sentía un tanto alejado del mundo real, no tenía ni idea de qué podía decir. Aquello no le sucedía nunca cuando estaba trabajando, enfermo o sano, totalmente despierto o medio dormido» (King, 1994: 4).



Figura 18

John Shooter es una figura fantasmagórica cuyo espacio corresponde al onírico. El lago es también muestra de todo esto, pues permite diferenciar dos partes totalmente opuestas y que riman con el binomio conformado entre el protagonista y el antagonista de la obra. Primeramente, porque se sitúa justamente detrás de Shooter durante la escena que lo presenta, o, dicho de otro modo, de su bando, de su lado [F19], como si se tratara de una encarnación del lago, pues la equivalencia cromática de ambas figuras las hace converger en un solo ente que atemoriza a Rainy: la oscuridad del fondo, combinada con el azul claro del cielo que refleja la superficie.

Dos espacios verticales diferentes que definen el funcionamiento de la mente de Mort Rainy: el apacible, claro, tranquilo, rutinario y pacífico paisaje que muestra la superficie del lago no es otra cosa que un paralelismo de la aparente vida aburrida, y algo depresiva, de un escritor cuyo mayor problema es que ha perdido su fuente de imaginación. Todo esto entra en disonancia con el fondo del lago, que consiste en lo oscuro, lo desconocido, lo frío, lo otro, lo que el reflejo de la superficie no permite ver ni conocer; esto es una clara



Figura 19

metáfora de la parte consciente e inconsciente del individuo aquí protagonista de la acción. La clásica distinción que realizó Jung en torno al rostro y su sombra.

Y dos escenarios horizontales también, pues en la novela la distinción espacial se materializa entre el interior y exterior de la cabaña, poniendo especial énfasis en las ventanas reflectantes de la fachada que impiden ver desde fuera lo que ocurre dentro. Separando, así, aquello que permanece oculto de lo que no y aquello que ilumina la luz de lo que queda en penumbra. King lo define de esta manera: «Ambos ventanales estaban reflectarizados, es decir, que él podía mirar al exterior, pero cualquiera que intentara mirar de afuera adentro vería solo su imagen distorsionada, a menos que apretara la nariz contra el cristal y colocara las manos a uno y otro lado de los ojos» (1994: 7). De esta manera, las equivalencias figurativas y formales que diferencian a ambos personajes quedan establecidas desde la primera conversación que mantienen: el acento sureño de Shooter indica que proviene de un área rural (tal y como más tarde confiesa), mientras que Mort es originario de la ciudad, de Nueva York; de aquí sus métodos de escritura, porque Rainy sospecha, por la inclinación de las letras del borrador de Shooter, que su trabajo ha sido redactado a máquina, y Mort escribe a ordenador; en su código moral, pues el neoyorquino pretende resolver el conflicto del plagio por medio de las vías jurídico-administrativas, al tiempo que Shooter le espetta que «esto es un asunto entre usted y yo» (King, 1995: 5), sugiriendo una clara oposición entre ley de la naturaleza (el más fuerte) y ley social (estado de civilización); en sus atributos, porque al sombrero negro de Shooter le corresponden las gafas de pasta de Rainy que, en el epílogo, serán sustituidas por otras de montura me-

tálica, junto con el aparato dental niquelado que hacen de su rostro otro elemento que refleja la luz.

Tal como se ha dicho, Shooter es un espejismo que persigue a Mort y que lo acusa de haberle plagiado. Un fantasma nacido de dos elementos clave: un 'padre' en forma de pasado en el que Mort, ciertamente, plagió a un compañero de clase mientras estudiaba, que luego fue publicado y detonó su exitosa carrera, y una 'madre' del presente en forma de ansiedad, al ver que el amor de su vida le ha abandonado. Koepp nos indica el carácter 'imaginario' de Shooter y que su origen está, nada más y nada menos, en la mente de su creador. Para ello lo sitúa, en varias ocasiones, junto a la cabeza de Rainy [F20], y tras él, a su espalda, como ser del que no puede huir, como conciencia a la que no quiere oír o como arrepentimiento que no quiere aceptar.



Figura 20

Finalmente, cuando Mort Rainy flaquea y John Shooter se apodera de su personalidad para siempre, protagonista y antagonista se alinean, por primera vez en toda la cinta, uno detrás del otro, conformando la unidad antes demediada [F21]. Esta será la última vez que el John Shooter interpretado por John Turturro aparezca en escena, pues la batalla psicológica ha finalizado: la creación ha vencido al creador. Es aquí cuando se materializa cinematográficamente aquello con lo que especulaba Freud, al plantear «los límites entre fantasía y realidad; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado» (Freud, 1988: 2500), cuando el reflejo ha ocupado el lugar del cuerpo (Sustaita, 2006: 588). La sombra de la luz que refleja el espejo al que Mort se mira en la secuencia que materializa la anagnórisis consiste en el pro-

pio John Shooter, en su chaqueta negra, en el inconsciente en forma de oscuridad que adquiere cuerpo, por fin colocado en su lugar, tal como se había anticipado durante el primer *travelling* que finalizaba en la espalda de Mort [F9].



Figura 21

#### 4. CONCLUSIÓN. DEL PLAGIO A LA ADAPTACIÓN

La primera línea que abre la novela de Stephen King es vociferada por John Shooter: «Usted me robó la historia (...) y habrá que hacer algo al respecto. Lo correcto es lo correcto y lo justo es lo justo» (1994: 4). Es, a su vez, la primera voz que escucha el espectador tras la escena del prólogo. Ambas narraciones, novela y película, fuente original y posterior adaptación, plantean en primer término la discutible cuestión del plagio: copiar en lo sustancial una obra ajena, dándola como propia; apropiarse del esfuerzo de un tercero, menoscabar su trabajo y robarle el mérito del potencial resultado obtenido. De todo ello parece ser culpable Mort Rainey. Por mucho que intente demostrar lo contrario, las circunstancias se lo impiden. Ante la imposibilidad de demostrar su inocencia y ante la increíble semejanza entre dos obras que son prácticamente iguales, excepto en el final, la resolución únicamente puede ser que ambas han sido creadas por la misma mente, ocupada por dos personas. Así se dirime la problemática que persigue al protagonista a lo largo de toda la narración.

Esta situación se repite fuera de la narración ficcional, pues la adaptación que realiza Koepp de la obra de Stephen King es extremadamente fiel, excepto —otra vez— por el final. En la novela, Mort muere y Amy vive; en el filme, no obstante, ocurre lo contrario. En cualquier caso, aquí se defiende que

el peso de la adaptación reside en respetar la esencia de la fuente original. Esto es, más allá de equiparaciones apresuradas o aproximaciones metafóricas, «a lo que el film debe respeto y fidelidad es a ese impreciso ente denominado espíritu de la obra literaria» (Marzabal, 2016: 2). En rima con lo expresado por un espectador que quedó impresionado por la obra *El espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1975): «Si dos personas son capaces de sentir lo mismo, aunque sea solo una vez, entonces siempre se comprenderán» (Tarkovski, 2002: 28).

Koepp decide rizar el rizo de la metanarrativa planteada por King en su novela al hacer coincidir el final del cuento escrito por John Shooter, «Tiempo de siembra», con el propio final de la película. El mismo antagonista lo señala: «El final es lo más importante, y este es perfecto» (1:29:33). No se desvela si el resto de acontecimientos que han marcado la vida de Mort Rainy también son incluidos en «Tiempo de siembra»; sin embargo, lo que es patente a través de esta decisión de Koepp por tomarse la licencia de cambiar el desenlace de King es que la adaptación cinematográfica de una novela no consiste en trasladar las palabras de una por las imágenes y sonidos de la otra; dado que la equiparación no es realizable, al ser artes narrativas completamente diferentes.

Sin embargo, del mismo modo en que se han estudiado las diferentes formas que el espejo ha reflejado a través de todos los niveles del recorrido semántico del filme, puede considerarse que tanto adaptación como plagio entre distintas obras son reflejos las unas de las otras: la primera realizada bajo la legitimidad de la autoría original, la segunda llevada a cabo de manera ilícita.

Koepp se ha valido de los recursos cinematográficos que ha tenido a su disposición para trasladar a la gran pantalla una historia que fue, originariamente, pensada en otro formato narrativo. Evitando realizar cualquier tipo de consideración respectiva al resultado, sí que cabe apuntar todos y cada uno de los mecanismos generadores de sentido aquí expuestos, analizados e interpretados. En todo el recorrido el espejo ha tenido una importancia crucial, tanto para estructurar la narrativa, plantear una definición y descripción de los personajes protagonista/antagonista y ofrecer una lectura cinematográfica interesante que comprende la esencia fantástica del estilo *King-iano* de escritura.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ACEBAL, Cristina. (2021): «El pintor ilusionista. René Magritte», *BIA: Aparejadores de Madrid*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 319, pp. 86-87.
- BRETON, André (1924): *Manifiestos del surrealismo*, Argonauta, Buenos Aires.

- DEL RÍO, Rodrigo (2018): «La estela del ojo. Lectura de *El espectro* de René Magritte», *Cuadernos de literatura*, 22 (43), pp. 97-119.
- FIELD, Syd (2004): *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*, Plot, Madrid.
- FREUD, Sigmund (1988): *Obras completas*, vol. 13, Orbis, Barcelona.
- ITURREGUI-MOTILOA, Víctor (2020): «El movimiento en el umbral. La suspensión de lo fantástico en *Maborosi* (1995), de Hirokazu Koreeda», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VIII, núm. 2, pp. 249-273. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.691>
- JIMÉNEZ CRUZ, Sergio (2005): «La dimensión psicoanalítica en el film *La ventana secreta*», *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, 36, pp. 19-25.
- KING, Stephen (1995): *Ventana secreta, jardín secreto*, Penguin, Madrid.
- KOEPF, David (2004): *La ventana secreta*, Columbia Pictures.
- MARZABAL, Íñigo. (2016): «Cine y literatura: de la apropiación al diálogo», *ZER: Revista de Estudios de Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 5 (8). <https://doi.org/10.1387/zer.17428>
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SUSTAITA, Antonio (2006): «El espejo y el disfraz: elementos para una poética del doblamiento en *El amante bilingüe* y *La ventana secreta*», en Dolores Fernández y Fernando Rodríguez (eds.), *Haciendo camino en la investigación literaria*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, pp. 588-595.
- TARKOVSKI, Andrei (2002): *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, trad. Enrique Banús, Rialp, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.
- WHITT, Jan (2013): «I did them things so you wouldn't have to. *Secret Window* and the characters who won't Stay Dead», *The Popular Culture Studies Journal*, 1 (2), pp. 84-98.
- ZUMALDE, Imanol (2006): *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón poses-structuralista*, Servicio Editorial UPV/EHU, Bilbao.
- ZUNZUNEGI, Santos (2016): *La mirada plural*, Cátedra, Madrid.