



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Límites e identidades

Un estudio del personaje en el cine moderno europeo

Gloria Patricia Jaramillo Ampuero

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Límites e identidades

Un estudio del personaje en el cine moderno europeo

Tesis doctoral

Límites e identidades

Un estudio del personaje en el cine moderno europeo

Gloria Patricia Jaramillo Ampuero

Director:

Dr. José Enrique Monterde Lozoya

Plan de doctorado: HDK17 – SOCIETAT I CULTURA
Departament d'Història de l'art – Universitat de Barcelona

2018



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Índice

1. Introducción y objetivos	
La modernidad cinematográfica como objeto de estudio	12
2. Estado de la cuestión	
Sujetos, identidades y tópicos: aportaciones teóricas al estudio del personaje en el cine moderno europeo	20
3. Marco teórico	
Identidades y realidades liminares: el personaje fílmico moderno como herramienta estética	42
4. Diseño metodológico.....	56
4.1. Análisis del personaje fílmico moderno: esbozo de una metodología	56
4.2. Desarrollo de la hipótesis e introducción al concepto de identidad límite (Capítulo 5)	57
4.3. Planteamiento de las relaciones entre el autor, sus discursos y la construcción de la identidad del personaje (Capítulo 6)	58
4.4. Análisis de las identidades femeninas y masculinas en el contexto del discurso amoroso (Capítulo 7)	59
4.5. Exploración de las relaciones entre la identidad límite del personaje y su función narrativa dentro del filme (Capítulo 8)	60
CAPÍTULO 5: Entre la subjetividad y el tópico: definiendo los límites identitarios del personaje fílmico moderno	64
5.1. La identidad del personaje fílmico moderno como caso de estudio	64
5.2. Capitalismo, industria cultural y el problema de la identidad en el cine moderno europeo	66

- 5.3. Identidades estereotipadas: la figura del t3pico como herramienta cr3tica en el cine moderno europeo88

CAP3TULO 6: Autor3a, discurso e ideolog3a: configuraci3n de nuevas identidades en el cine moderno europeo 102

- 6.1. Institucionalizaci3n del Autor 102
- 6.1.1. *Cahiers du Cin3ma* y la pol3tica de los autores ..105
- 6.2. Ideolog3as y veros3miles: el autor como creador de nuevas realidades e identidades 114
- 6.3. Algunas teor3as acerca de la “muerte del autor” 122
- 6.4. Identidades l3mite e ideolog3as en el personaje femenino proletario: seis an3lisis f3lmicos breves 126
- 6.4.1. Ni3o rico, ni3a pobre: el amor y las diferencias de clase en *Szabad l3legzet* (1973) de M3rta M3sz3ros 129
- 6.4.2. De la barriada a la ciudad: evoluci3n del personaje femenino proletario entre *Roma, ciudad abierta* (Roma citt3 aperta, 1945) de Roberto Rossellini, *El grito* (Il grido, 1957) de Michelangelo Antonioni y *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini 132
- 6.4.3. Romances, dramas y t3picos: Un acotado estudio de la representaci3n de la mujer proletaria en el *Free Cinema* 138
- 6.4.4. De la necesidad de ser amada: un reclamo de identidad en *Los amores de una rubia* (L3sky jedn3 plavovl3sky, 1965) de Miloš Forman y *Mouchette* (1967) de Robert Bresson 150
- 6.4.5. Infidelidad, sexo y crimen: la historia de amor de una mujer proletaria en *La tragedia de una empleada de tel3fonos* (Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T., 1967) de Dušan Makavejev 155
- 6.4.6. El crimen de las utop3as sociales: la identidad alienada de una mujer obrera en *La salamandra* (Le salamandre, 1971) de Alain Tanner 160

CAP3TULO 7: Lo masculino, lo femenino y lo identitario en los l3mites del amor y de la disidencia 168

7.1.	Subjetividad, artificio y alienación: <i>el otro lado</i> de la frontera en la identidad límite del personaje	168
7.2.	Subjetividad masculina y alienación femenina: las dos caras de la identidad en las historias de amor	175
7.3.	Un cine edípico, un cineasta demiurgo, un personaje como alter ego: la identidad masculina del autor a través del filme	180
7.4.	Identidades masoquistas (masculinas) y no-identidades (femeninas)	187
7.5.	Jóvenes, enamorados y rebeldes: cinco breves exploraciones en torno al amor y la ideología	198
7.5.1.	El desarrollo de la <i>educación sentimental</i> y el cambio generacional en los Nuevos Cines	198
7.5.2.	Crisis de pareja e infidelidad: relaciones entre el discurso amoroso y el compromiso moral en <i>Crónica de un amor</i> (Cronaca di un amore, 1950) y <i>La noche</i> (La notte, 1960) de Michelangelo Antonioni y <i>El último tango en París</i> (Ultimo tango a Parigi, 1972) de Bernardo Bertolucci	204
7.5.3.	Un acercamiento a la figura del trío amoroso: breves análisis a <i>Les amants</i> (1958) de Louis Malle y <i>Antes de la revolución</i> (Prima della rivoluzione, 1964) de Bernardo Bertolucci	209
7.5.4.	La identidad límite del <i>dandy</i> : breve análisis de <i>Los primos</i> (Les cousins, 1959) de Claude Chabrol...214	
7.5.5.	El giro ideológico: un breve análisis de las estructuras identitarias en <i>Sedmikrásky</i> [Las margaritas, 1966] de Vera Chytilová y un breve recorrido por el caso del Nuevo Cine Húngaro....217	

CAPÍTULO 8: Autoría, subjetividad y puesta en escena: exploración de una nueva estructura narrativa en el relato fílmico moderno

8.1.	Discursividad, estilo y puesta en escena: construcción de un lenguaje cinematográfico	243
8.2.	Lo imposible del deseo en la configuración del relato fílmico: análisis de <i>Cuatro noches de un soñador</i> (Quatre nuits d'un rêveur, 1971) de Robert Bresson	256

9. Conclusiones	
De lo particular a lo general: la identidad límite del personaje como una manifestación (y superación) de <i>lo</i> moderno en el cine	304
10. Resumen	310
11. Bibliografía y hemerografía.....	312
12. Índice de filmes.....	324

Les agradezco se haya transgredido el límite.

Se ha roto el espejo.

Pero ¿qué reflejan las astillas?

¿Me pueden decir eso?

Diálogo de Johan Borg en *Vargtimmen* (1968)

[La hora del lobo, Ingmar Bergman]



Nosferatu, vampiro de la noche (Werner Herzog, 1979)

1. Introducción y objetivos

La modernidad cinematográfica como objeto de estudio.

Agorafobia. Uno de los conceptos que definen con mayor exactitud el acto arriesgado de adentrarse en la modernidad cinematográfica con la avidez del investigador. Constituye una definición muy acertada, puesto que el estudio de lo *moderno* dentro de la historia del cine está compuesto por innumerables referencias que van más allá de lo estrictamente cinematográfico y que se escapan a su contexto epocal. El cine moderno surgió en Europa a mediados del siglo XX de la mano con la crisis generalizada que vivía la industria del cine al finalizar la II Guerra Mundial, situación que propició el desarrollo de una serie de estrategias de recuperación y renovación de la producción cinematográfica que desembocaron en el surgimiento de nuevas posibilidades de hacer y de comprender la práctica fílmica. Fue así como la modernidad cinematográfica se convirtió en una alternativa a los regímenes creativos legitimados por la industria hollywoodense, dando cabida a nuevos autores, nuevos estilos y nuevas temáticas; constituyó una nueva

vertiente dentro de la historia del cine que se prolongó desde sus orígenes, a mediados de los años cuarenta, hasta finales de los años setenta, momento en el que comienza su declive histórico.

Considerando su amplitud cronológica y su diversificación, el estudio de la modernidad cinematográfica no está exento del miedo al vacío o al exceso; a la disolución de todo intento —unas veces atrevido, otras veces exitoso— de concreción, o al extravío inevitable entre la multitud de autores, filmes y monografías. Es así como este trabajo se aferra a uno de los factores que han condicionado el carácter generacional de este *nuevo* cine: la reivindicación del autor y su liberación crítica, ideológica. A partir de este punto, el filme se convierte en una forma de expresión personal y, por ende, en una herramienta discursiva, vinculada a una determinada “visión de mundo”. Esta nueva manera de abordar la práctica fílmica, orientada hacia las posibilidades creativas del cine, condicionó aquella tendencia predominantemente subjetiva que caracteriza a la modernidad cinematográfica, lo cual adquirió especial relevancia en la configuración del personaje —muchas veces concebido como el *alter ego* del autor—, en su posicionamiento como herramienta narrativa y en su devenir psicológico dentro del filme. Siguiendo este razonamiento, la identidad del personaje constituye un objeto de estudio que establece un recorrido desde lo particular hacia lo general, propiciando así la construcción de un análisis que refleje ese espíritu colectivo que caracteriza a la modernidad cinematográfica. Por consiguiente, y en función de esta necesidad de concreción, la investigación se enmarca dentro del ámbito europeo, dejando fuera las ramificaciones del cine moderno que se extendieron hacia otros continentes.

Esta relación intrínseca entre lo particular y lo general dentro la modernidad cinematográfica tiene que ver con el proceso a través del cual la subjetividad de un determinado autor pasa a formar parte de una

cosmovisión generalizada, de una propuesta conjunta vinculada a una nueva concepción de la función representacional del filme: a diferencia del cine clásico, que tiende a *objetivizar* la realidad ficcional, el cine moderno reivindica su naturaleza enunciativa a través del desvelamiento de las estructuras discursivas y, por ende, subjetivas, que configuran la ficción. Sin embargo, esta operación de *descreimiento* fue más allá de lo estrictamente cinematográfico y se extendió también hacia los imperativos categóricos que construyen y organizan la realidad fáctica. Siguiendo esta idea, la legitimación del autor no se redujo solamente a una reivindicación de la capacidad crítico-reflexiva de la práctica fílmica, sino que además plantea una de las problemáticas ligadas a la situación de crisis que atravesaba el pensamiento moderno a mediados del siglo XX: la imposibilidad del sujeto como entidad configuradora de *su* mundo. Como parte de esta corriente crítica, el personaje fílmico moderno manifiesta una identidad opaca o paradójica que ya no ocupa el lugar privilegiado de la mirada; es una figura que ha sido despojada de su supremacía en la configuración y significación del mundo para convertirse en un vagabundo, en un *flâneur* dentro de una realidad que ya no le pertenece, que lo oprime o que lo destierra.

Paralelamente, la identidad del personaje fílmico moderno también está condicionada por una profunda exploración —nostálgica, irónica o deconstructiva— de los verosímiles y de los tópicos que han alimentado el imaginario cinematográfico a lo largo de los años: fue así como el cine moderno europeo se reapropió de figuras como el *gángster* americano, la *femme fatale*, el héroe o el *gigoló*, entre las más icónicas. En ese sentido, el personaje es construido a partir de dos instancias aparentemente antitéticas: por una parte, constituye una manifestación de la postura ideológica del autor, y, por otro lado, puede estar conformado por una serie de referentes culturales hipostizados que tienen la capacidad de condicionar la existencia real de los individuos. Siguiendo esta reflexión,

el presente estudio intenta desarrollar una línea de análisis que plantea la existencia de una relación liminar entre estas dos formas de representar la identidad del personaje: la presencia de una zona fronteriza donde colindan la inclusión de *otras* facetas de la realidad fáctica, y el desvelamiento de la naturaleza artificiosa de dichas facetas a través de la deconstrucción de su estructura estereotipada e hipostada.

Por otro lado, este carácter liminar de la identidad del personaje también está definido por ciertos condicionantes de género, a lo cual el estudio propone como hipótesis la existencia de una frontera fundamental: la correspondencia de la identidad masculina con la manifestación de una subjetividad exacerbada —el personaje es construido a partir de un constante proceso autorreflexivo motivado por la incertidumbre—, mientras que la identidad femenina se presenta como una construcción artificiosa —el personaje recrea, legitima o cuestiona un determinado discurso ideológico a través de la representación de un estereotipo—. Dentro de este contexto, ambas identidades se relacionan predominantemente a través del discurso amoroso, en tanto que la educación sentimental constituye una de las temáticas vinculantes más recurridas a lo largo del devenir del cine moderno europeo. Mientras que los protagonistas masculinos manifiestan una identidad en crisis y se desenvuelven en una relación de pareja conflictiva, los personajes femeninos se caracterizan por su identidad alienada, por su naturaleza estereotipada y por su condición de objeto del deseo masculino.

Teniendo en consideración todos esos matices, la investigación plantea como hipótesis la existencia de ese límite o esa zona fronteriza que define la identidad del personaje fílmico moderno; un límite que puede ser interpretado como una doble crítica dirigida a los imperativos categóricos que controlan a las sociedades modernas; a la reificación de los tópicos construidos, legitimados y difundidos a través de la industria cultural y la sociedad de masas. Siguiendo esta propuesta teórica,

aquella subjetividad en crisis del personaje, su inestabilidad identitaria o la disolución de su identidad no sólo son recursos que implican una apertura del decible fílmico —y, por ende, la inclusión de temáticas que desmantelan los criterios de lo *posible* dentro de lo *real*—, sino que además revelan el carácter metadiscursivo del mundo, los mecanismos narrativos y ficcionales que construyen una cierta noción de lo *universal* y de lo *verdadero*. Sin embargo, lo que efectivamente está en juego no es esta disputa entre la *apariencia* y la *esencia* de la realidad, sino que es la transgresión del límite que separa al sujeto de la realidad *objetiva*; la deconstrucción de los fragmentos —lingüísticos, sociales, históricos, etc.— que configuran una cierta idea del individuo y de *su mundo*.

Para ahondar en esta hipótesis, el Capítulo 5 de la investigación realizará un recorrido por las influencias del capitalismo y la industria cultural en los modos de construcción identitaria, puesto que las nuevas estructuras socioeconómicas instauradas en Europa una vez finalizada la IIGM provocaron una fractura en la unidad del sujeto y en sus modos de experiencia. Paralelamente a este proceso, se produjo el advenimiento de la sociedad de masas y la imposición de los nuevos modelos de consumo en todos los ámbitos de la vida moderna, lo cual trajo consigo el desarrollo de unas determinadas formas de *ser* y de *identificarse* por parte de los individuos.

A lo largo del Capítulo 6 se llevará a cabo una síntesis del proceso de legitimación de la figura del autor, desarrollado principalmente por la labor crítica de la *Nouvelle Vague*, hasta llegar a los modos de manifestación ideológica del cineasta a través de la configuración de la identidad del personaje. Dentro de ese contexto, será desarrollado un caso de estudio dedicado a la representación de la identidad límite de la mujer proletaria en el marco de los Nuevos Cines, en tanto que refleja de manera sencilla las cuestiones antes planteadas: la presencia ineludible de la ideología del autor dentro del filme, la manifestación de los conflictos

sociales derivados del sistema capitalista y la instauración de la cultura de masas, la reivindicación de la identidad de la mujer dentro de nuevos verosímiles fílmicos y, al mismo tiempo, su configuración como tópico. Siguiendo esta misma línea teórica, en el Capítulo 7 se desarrollarán algunos tipos de identidades límite y sus características más relevantes, para luego abordar un caso de estudio centrado en el devenir del discurso amoroso y su alcance ideológico dentro del cine moderno europeo. Finalmente, el Capítulo 8 explora las posibles relaciones que existen entre la identidad límite del personaje y el desarrollo de un estilo o poética personal asociados a un determinado autor, todo ello dentro del marco de la puesta en escena y la estructuración del relato fílmico. Esta reflexión será abordada a partir de un caso de estudio enfocado en un filme específico; a saber, *Cuatro noches de un soñador* (Quatre nuits d'un rêveur, 1971) de Robert Bresson.

A lo largo de este sinuoso recorrido, la investigación intentará demostrar la pertinencia de las hipótesis y objetivos planteados, sin embargo, se enfrenta a un desarrollo aparentemente disperso, unas veces inconsistente y otras veces demasiado específico; encarna el riesgo de una expectativa que nunca se consuma, pero que al mismo tiempo reivindica esa heterogeneidad que caracteriza a la modernidad cinematográfica. Paradójicamente, la amplitud cronológica, bibliográfica y filmográfica del tema estudiado constituye también un límite conjuntivo/disyuntivo entre la necesidad de abordarlo *todo* y la búsqueda inconsciente de una ventana hacia el estudio específico y exhaustivo de un autor, de un movimiento o de un personaje concreto. No obstante, y a pesar de los múltiples pies forzados que le condicionan, este devaneo reflexivo o especulativo va hilando una propuesta novedosa, rodeada de conceptos explorados, aunque revisitados desde una perspectiva diferente como es la noción de identidad límite.

Teniendo en consideración el volumen del *corpus* bibliográfico dedicado al tema, el grado de novedad que plantea este estudio conlleva otro problema paradójico; a saber, la ausencia de referencias específicas que aborden el concepto de identidad liminar en el personaje fílmico moderno. Debido a este inconveniente, el estado de la cuestión y el marco teórico fueron *construidos* a partir de las relaciones, las intersecciones y las divergencias que existen entre aquellos conceptos ampliamente desarrollados en el marco del cine moderno como pueden ser la noción de autoría, la opacidad interpretativa del filme, la indefinición del personaje o la inclusión de nuevos verosímiles cinematográficos. En ese sentido, la investigación deviene a lo largo de un arraigo constante a los conceptos que define y a los personajes que describe; se desplaza de manera tangencial a través de la multiplicidad que caracteriza a la modernidad cinematográfica.

2. Estado de la cuestión

Sujetos, identidades y tópicos: aportaciones teóricas al estudio del personaje en el cine moderno europeo.

Dada la unicidad de la hipótesis y de los objetivos que plantea la investigación en lo referente al estudio del personaje fílmico moderno, la configuración de un estado de la cuestión presenta dos inconvenientes: por una parte, se encuentra la amplitud y diversificación de la bibliografía general referente a la modernidad cinematográfica, y, por otro lado, está el hecho de que casi todos los análisis específicos dedicados al personaje han sido desarrollados dentro de monografías o a partir de referencias puntuales a determinados autores o filmes. A fin de solventar esta dispersión, la búsqueda bibliográfica ha sido restringida a los diferentes conceptos que componen la hipótesis: el carácter liminar de la identidad del personaje fílmico moderno, su labor *deconstructiva* y el alcance estético, estilístico y temático de este proceso. En ese sentido, el estudio de los personajes estará centrado en su evolución como entes

individuales, dotados de una subjetividad y de unos rasgos identitarios que condicionan el devenir de los acontecimientos dentro del filme.

Este enfoque es totalmente opuesto a las formas canónicas de análisis de los entes de ficción, muchas de las cuales perpetúan las estructuras definidas por Vladimir Propp, quien concibe al personaje como una mera herramienta argumental destinada a materializar la historia: «La voluntad de los personajes, sus intenciones, no pueden considerarse signos con gran consistencia cuando se trata de definir a los personajes. Lo importante no es lo que ellos quieren hacer, ni tampoco sus sentimientos o expectativas, sino sus actos en tanto que tales, desde el punto de vista de su significación para el héroe y para el desarrollo de la intriga. Lo mismo vuelve a aparecer en el estudio de las motivaciones.»¹ En oposición a esta metodología, el concepto de identidad límite presenta a los personajes como el eje central de los modos de significación del filme; los concibe «como construcciones abiertas y centros de conciencia de una ficción tan frágil como sus identidades. Es ésta una reflexión todavía imprecisa ante la fuerza de los argumentos pegados a la teoría narrativa y el estructuralismo.»² En función de esta nueva perspectiva, algunos de los estudios fílmicos que abordan el tema pretenden desmarcarse de las teorías reduccionistas que comprenden al personaje como un vehículo de consumación del argumento, para reivindicar su importancia en la construcción de la realidad ficcional.

Dentro de aquellas teorías de carácter reduccionista se enmarca la propuesta analítica de Francesco Casetti y Federico di Chio, quienes definen al personaje como un *actante* o «elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta

¹ PROPP, V.; MÉLÉTINSKI, E. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1971, p.93.

² FONT, D. *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002, p.133.

avance.»³ Esta visión contrasta con el análisis de Seymour Chatman, quien defiende la apertura significativa del personaje, tanto dentro como fuera de la ficción: «Una teoría del personaje viable debería conservarse abierta y tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama. Debería mantener que el personaje es reconstruido por el público gracias a la evidencia declarada o implícita en una construcción original y comunicada por el discurso a través del medio que sea.»⁴ Sin embargo, Chatman apela al concepto de *rasgo* para definir ciertas cualidades más permanentes o estables del personaje que no están vinculadas a sus características psicológicas o sentimentales. Contrariamente a esto, el personaje fílmico moderno no puede desplegar este grado de estabilidad, puesto que su identidad manifiesta una conciencia del Yo frágil e inestable que se debate con la intromisión cada vez más arrolladora de la cultura de masas.

En primer lugar, es necesario mencionar que el cine moderno europeo se caracteriza por su polivalencia u opacidad interpretativa. Contrariamente a la configuración del filme clásico, el cual apela a la transparencia y continuidad del relato y, en consecuencia, a un desarrollo narrativo “totalizante”, la construcción del filme moderno, cimentado en una preeminencia de lo subjetivo, dio cabida a la ambigüedad y la dispersión tanto en su estructura narrativa como en sus posibilidades significantes. Y esa relativización del alcance simbólico del filme es materializada a través un personaje indefinido, contradictorio, movido por la incertidumbre; que vagabundea por realidades inconsistentes, estrechamente vinculadas al imaginario de quien las habita: «El azar de lo real interviene en los recovecos de la ficción con el fin de ponerla en duda, de borrar las fronteras que la separan de lo documental. Y la crisis se amplía hasta alcanzar la totalidad del mundo puesto en escena, que

³ CASETTI, F., DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 183.

⁴ CHATMAN, S. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus, 1990, p.128.

se transforma poco a poco en un territorio inseguro, resbaladizo, por donde el viajero debe andar con pies de plomo.»⁵ Fue así como el personaje fílmico moderno propició el desarrollo de una nueva definición de lo *real*, la cual trajo consigo una serie de exploraciones temáticas y estilísticas. Una de las representaciones más sugestivas de esa nueva comprensión de la realidad se encuentra en la compenetración del imaginario subjetivo del personaje con el universo *objetivo* del filme, operación que Roy Armes describió como una trasgresión del límite que separa la *realidad* de la experiencia (lo que percibe el personaje) y lo *efectivamente real* (el mundo objetivado de la ficción):

Modern Cinema has removed the framework and shown how the unreal world of a personal myth can be made tangible (in Cocteau's *Orphée*), or how inner developments and outward experiences can be fused to form a single continuum (in Buñuel's *Belle de Jour* or Antonioni's *Deserto rosso*). Resnais and Robbe-Grillet have explored the mental world of their characters in *Last year at Marienbad* and *L'Immortelle*, and Robbe-Grillet himself has gone on to investigate the way a film can be create itself as it proceeds — as a story unfolds with all its initial inconsistencies (*Trans-Europ-Express*), as a man creates himself a past and a character with his own words (*L'homme qui ment*), or as sets of images generate their own interconnections (*L'Eden et Après*).⁶

De acuerdo con las afirmaciones de Armes, esta mixtura que se produce entre la realidad *objetiva* y el imaginario del personaje constituye la manifestación de una conciencia de lo *real* donde la disolución de la frontera entre lo *verdadero* y lo *falso* se convierte en un nuevo recurso narrativo: el cine moderno presenta «nuevos intercambios —espacialmente entre documental y ficción— que están redibujando las

⁵ LOSILLA, C. *La Invención de la modernidad: historia y melancolía en el relato del cine*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010, p. 69.

⁶ ARMES, R. *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*. Londres: Secker & Warburg, 1976, p. 237.

líneas divisorias entre lo espectacular y lo cotidiano, o lo psicológico y lo cotidiano.»⁷ No obstante, este fenómeno no sólo opera como un mecanismo de construcción del relato cinematográfico, sino que también se convierte en una propuesta teórica que cuestiona el estatuto mismo de la realidad reificada: «A convention accepted in a tacit matter seems to confirm that visualized images and actions [...] may omit something but never distort reality. [...] A strange equilibrium or compensation governs such oral narrative; conscious, subjective, deliberate, it helps us understand and rationalize facts, but it could be lying; narrated stories, that is, represented ones, the shown facts, can be partial, disordered, incomplete, but never fake.»⁸ Según los postulados de András Bálint Kovács, esta relación entre la ambigüedad del personaje y una determinada manera de abordar el concepto de realidad constituye un recurso inherente al pensamiento moderno; sin embargo, también sostiene que esta operación estética de descreimiento en los valores binarios que estructuran la realidad (verdadero-falso, esencia-apariencia, verosímil-inverosímil, etc.) se adentra en la frontera que separa a la modernidad de la *posmodernidad*:

The way modern cinema represents the world is as false as any other mode of representation. Any image of the physical reality necessarily contradicts the mental reality of our times, that is, we cannot believe that things exist as we see them. The specificity of modern cinema takes into consideration this mental reality not a critique of reality, but a mental correction of the illusion of physical representation. The falsity of physical representation and the mental substitution of physical links become central elements in modern cinema.⁹

⁷ MARTIN, A. *¿Qué es el cine moderno?* Valdivia: Festival Internacional de Cine de Valdivia, 2008, p. 26.

⁸ FINK, G. "From Showing to Telling: Off-screen Narration in the American Cinema." En: *Littérature d'Amérique*, nº3 (12), p.24.

⁹ BÁLINT KOVÁCS, A. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago; Londres: Chicago University Press, 2007, p. 52.

Este cuestionamiento del estatuto de lo *real* constituye uno de los aspectos en los que la teoría cinematográfica dedicada al cine moderno ha desarrollado la noción de límite. Uno de los autores que abordó este aspecto de manera específica es Fabrice Revault d'Allonnes, quien afirma que la mayoría de los cineastas modernos oscilan entre la representación de una realidad carente de significado y la manifestación de lo *real puro*, despojado de toda manipulación discursiva:

Car il suffit d'un rien pour glisser de l'insignifiance à l'inévidence, de l'absence de signification à la signification d'une béance : un décadrage un peu insistant, un plan sur ciel bouché ou vide, une sous-surexposition un peu appuyée faisant "tache aveugle", un magma lumineux ou un chaos sonore.¹⁰

Esta idea también es avalada «por Giorgio de Vincenti, quien afirma que el discurso de la modernidad cinematográfica está predominantemente focalizado en una concepción fronteriza de la capacidad signifiante del filme, «puntando l'attenzione proprio sul concetto relativo alla poeticità dell'immagine moderna, che si distacca dal mondo del riconoscimento per esplorare quello della visione.»¹¹ Fue así como el cine moderno no sólo trastocó aquella transparencia o fluidez narrativa que caracteriza al estilo clásico de narración fílmica, sino que también liberó a la imagen cinematográfica de su supeditación a la coherencia del argumento, reivindicando así su valor estético unívoco. Esta autonomía de la imagen frente a su correspondencia con la cosa representada forma parte de aquella postura crítica que desarrolló el cine

¹⁰ REVAULT D'ALLONNES, F. *Pour le cinéma «moderne»*. Crisnée: Yellow Now, 1994, p. 19.

¹¹ DE VINCENTI, G. *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma: Pratiche, 1993, p. 115.

moderno europeo frente a la imposición de una realidad hipostada; una posición ideológica y estética que Eric Rohmer plantea como un nuevo método de conocimiento ejercido a través de la práctica fílmica:

Siento cierta repugnancia por la cosa, y al mismo tiempo me interesa: siento repugnancia en hacer visual algo que no lo es, pero, cuando este algo puede serlo, es extraordinariamente interesante. Hay que intervenir de través, y encontrar este atajo. Lo que me interesa es hacer conocer mediante el cine cosas que se ocultan al conocimiento por ese medio de expresión. Ya sea porque me parece que las dificultad es el valor del arte, o porque este hecho de solicitar una realidad que se esconde permite conocer las cosas que una mirada más directa o más inmediata no habría permitido conocer.¹²

Paralelamente, el manejo del tiempo y del espacio fílmicos también se convirtió en recurso discursivo que ya no se encontraba al servicio de la coherencia narrativa del filme, de modo que el devenir de los personajes se volvió periférico, condicionado por unas coordenadas espacio-temporales imprecisas; siguiendo la definición de Carlos Losilla, se vio liberado de esa “iconicidad totémica” que le impuso el ordenamiento transparente del cine clásico. Dentro de estos nuevos parámetros de la representación, el cine moderno europeo llevó a cabo una profunda exploración de la psique del personaje, lo cual se convirtió en una de las estrategias más sugestivas al momento de dismantelar esa *naturalización* o hipostación de la realidad cinematográfica:

Les personnages ont un rapport tendu à l'espace, au vide, aux cadrages, soit par le morcellement du corps, soit par une position tendue vers l'extérieur ; décentrés, ils regardent vers le dehors, ainsi le nombre d'or, moyen par excellence de la stabilité de la composition, engendre l'instabilité, comme si les figures,

¹² ROHMER, E. “Entrevista con Eric Rohmer: lo antiguo y lo nuevo.” En: PASOLINI, P.; ROHMER, E. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 61.

retenues dans le cadre, étaient en même temps en position d'en être expulsées.¹³

Así surgieron filmes como *Prisión* (Fängelse, 1949) de Ingmar Bergman, donde un exprofesor de matemáticas que acaba de salir de un hospital psiquiátrico inicia un proyecto cinematográfico donde se entremezclan metacine y otras escenas oníricas; o *El jeque blanco* (Lo sceicco bianco, 1952) de Federico Fellini, en el que una mujer, luego de conocer a uno de sus actores favoritos, se ve inmersa en una extraña ensoñación donde se enfrentan sus fantasías románticas con su ídolo y la falsa identidad de esta persona, que ha sido despojada de todos sus rasgos subjetivos para ser revestida con una individualidad artificiosa. Esta figura corresponde a lo que Gilles Deleuze define como *tópico*, concepto que describe a aquellos personajes que manifiestan unas cualidades preconstruidas y legitimadas por la industria cultural, surgidas del intercambio vacío de referentes, significantes y significados que configuran la sociedad de masas:

Lo que sostiene al conjunto son los tópicos, nada más. Nada más que tópicos. Por todas partes tópicos... El problema ya se había planteado en Dos Passos, con las nuevas técnicas que introdujo en la novela antes de que el cine pudiera soñar con ellas: la realidad dispersiva y lacunar, la pululación de personajes de débil interferencia, su capacidad para convertirse en principales y para volver a ser secundarios, los acontecimientos que se posan sobre los personajes y que no pertenecen a los que sufren o provocan. Pues bien, lo que cimienta todo esto son los tópicos corrientes de una época o de un momento, eslóganes sonoros y visuales que Dos Passos llama, con nombres tomados del cine, «noticiarios» y «ojo de la cámara» (noticiarios: noticias entremezcladas de acontecimientos políticos o sociales, de sucesos, reportajes y cancioncillas; ojo de la cámara: monólogo

¹³ ISHAGHPOUR, Y. *Cinéma contemporain : De ce côté du miroir*. París: La Différence, 1986, p. 192.

interior de un tercero cualquiera, no identificado entre los personajes).¹⁴

Dentro de ese tipo de personajes se encuentran algunas de las figuras icónicas de la *Nouvelle Vague* como Nana en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962), un filme de Jean-Luc Godard donde la protagonista se despoja de su identidad para convertirse en un estereotipo del París de la época; o los anti-héroes de Rainer W. Fassbinder —algunos de ellos interpretados por él mismo—, que suelen representar a la figura del *Otro*: al inmigrante —*Katzelmacher* (1969)—, al delincuente juvenil —*Los dioses de la peste* (*Götter der Pest*, 1970)— o al *gángster* —*El amor es más frío que la muerte* (*Liebe ist kälter als der Tod*, 1969)—. Siguiendo esta idea, uno de las propuestas más interesantes respecto a esa operación de simulacro de la individualidad fue desarrollada por Gilles Deleuze a partir del concepto de *falsario*, el cual describe el modo en el que la identidad del personaje es negada, reconstruida y nuevamente negada a lo largo de todo el filme a través de una estructura narrativa discontinua:

«El falsario será, pues, inseparable de una cadena de falsarios en los cuales se metamorfosea. No hay falsario único, y si el falsario revela algo es la existencia, detrás de él, de otro falsario. [...] El hombre verídico formará parte de la cadena. En un extremo como el artista, en el otro extremo enésima potencia de lo falso. Y la narración no tendrá otro contenido que la exposición de estos falsarios, su deslizamiento de uno a otro, sus metamorfosis mutuas.»¹⁵

Esta identidad falsaria se encuentra en filmes como *L'homme qui ment* (1967) de Alain Robbe-Grillet, donde el protagonista deviene en una

¹⁴ DELEUZE, G. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984, p. 290.

¹⁵ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 179.

serie de incongruencias y contradicciones en cuanto a su lugar como personaje y a sus motivaciones; o en el filme de Marco Ferreri titulado *La gran comilona* (*Le grande bouffe*, 1973), donde Andrea, una de las protagonistas, representa diferentes identidades en función de sus diversas relaciones con los otros personajes: «Amplly endowed, Andrea easily serves all of their needs: she submissively surrenders her ass to Marcello; as Mama, she provides Philippe with a titular head; she plays midwife to Michel, pouncing on his stomach to make him fart; and she cooperatively works as Ugo's assistant in the kitchen, always willing to *give him a hand*.»¹⁶ Esta concepción de la identidad, que Deleuze define como la potencia de lo falso, no sólo puede ser entendida como un cuestionamiento de la subjetividad dentro del filme y, en consecuencia, como el desvelamiento de su imposibilidad,¹⁷ sino que también puede concebirse como un reflejo de la naturaleza arbitraria, artificiosa o preconstruida de las relaciones que componen el entramado social y sus jerarquías.

Estas nuevas características —psicológicas, identitarias— del personaje fílmico moderno y sus nuevas relaciones con la realidad ficcional también han sido estudiadas a partir de lo que ha sido definido como la condición *fantasmática* del vagabundeo. Este es un recurso narrativo característico de la modernidad cinematográfica en el que los personajes deambulan de manera errática a través de espacios baldíos o por ciudades congestionadas; a través de sueños, alucinaciones o dimensiones alternativas.¹⁸ Dentro de este contexto, algunos autores han asociado la disolución de la identidad individual y/o colectiva con este vagabundeo a través de espacios fragmentados, territorios divididos o ciudades derruidas: «Toda frontera tiene que ver con la inseguridad y con

¹⁶ KINDER, M. "Life and death in the cinema of outrage, or, The Bouffe & the Barf". En: *Film Quarterly* Vol. 28, nº 2 (invierno, 1974-1975), p. 6.

¹⁷ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, p. 178.

¹⁸ VV.AA. "Il était une fois en Europe." En: *Cahiers du Cinéma*, nº 455-456, 1992.

la necesidad de seguridad. La frontera es una necesidad, porque sin ella, es decir sin distinción, no hay identidad, no hay forma, no hay individualidad y no hay siquiera una existencia real, porque ésta queda absorbida en lo informe y lo indistinto. La frontera conforma una realidad, proporciona contornos y rasgos, construye la individualidad, personal y colectiva, existencial y cultural.»¹⁹ Es así como la identidad del personaje es capaz *construirse* o *diluirse* a partir del tránsito: este es el caso de *Hiroshima mon amour* (1959), uno de los filmes básicos de Alain Resnais realizado en la ciudad destruida por la bomba atómica; o *La muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1971) de Luchino Visconti, el cual entremezcla la decadencia del protagonista y el ocaso de la ciudad a manos de la peste; así como *Profesión: reportero* (Professione: reporter, 1975) de Michelangelo Antonioni, que gira en torno a la absoluta disolución de la identidad del personaje a lo largo de un confuso viaje.²⁰

Esta relación entre la construcción del relato fílmico y la configuración del personaje constituye una problemática ampliamente estudiada por el teórico del cine David Bordwell. Con respecto al cine hollywoodense, Bordwell sostiene que el desarrollo de un personaje estereotipado y homogéneo en sus características individuales constituye un recurso preestablecido dentro de las formas narrativas tradicionales, las cuales están al servicio de la coherencia causal de la trama:

Si los personajes han de convertirse en agentes de causalidad, sus rasgos deben verse reafirmados en el diálogo y en el comportamiento físico, las proyecciones observables de la personalidad. [...] pone énfasis en la acción, «la expresión exterior del sentimiento interno», la prueba de fuego de la coherencia del personaje. Incluso una simple reacción física —

¹⁹ MAGRIS, C. *Utopía y desencanto: historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 63.

²⁰ Un estudio acerca del tránsito y la identidad respecto a este filme se encuentra en GIMFERRER, P. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1985, p. 35-36.

un gesto, una expresión, un movimiento de ojos— construye la psicología del personaje de acuerdo con otra información.²¹

Contrariamente a esta estructura narrativa, el filme moderno es considerado por Bordwell como un *nuevo realismo*, puesto que renuncia a esta coherencia tácita entre los acontecimientos y desarrolla unos personajes que se encargan de desdibujar la frontera de lo *posible* dentro de la ficción:

No es más «real» que el del filme clásico; es simplemente un cánón diferente de motivación realista, una nueva *vraisemblance*, que justifica opciones compositivas y efectos específicos. Ciertas formas específicas del realismo motivan una imprecisión de la causa y el efecto, una construcción episódica del argumento y un aumento de la dimensión simbólica del filme, a través de las fluctuaciones de la psicología del personaje.»²²

De acuerdo con los postulados de Bordwell, la realidad ficcional adquiere múltiples facetas a través de la exploración de la identidad del personaje, la cual no es específica ni unívoca, sino que se manifiesta como una instancia abierta a la interpretación, susceptible a los procesos autorreflexivos que ponen en tela de juicio aquellos discursos que configuran una determinada idea del Yo. Es así como algunos de los personajes de Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini o Federico Fellini cuestionan sus creencias religiosas o su obediencia a las estructuras burocráticas que sustentan a la autoridad, mientras que algunos personajes de Alain Resnais, Michelangelo Antonioni o Rainer W. Fassbinder desmantelan los artificios, las arbitrariedades y las

²¹ BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El Cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 16.

²² BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996, p. 206.

incoherencias ligadas al discurso amoroso. Este ejercicio autoconsciencia del personaje está directamente relacionado con el estatuto discursivo que adquiere la práctica fílmica en el marco del cine moderno, y constituye un recurso a través del cual no sólo se produce un cuestionamiento del sujeto como entidad unívoca, sino que también exagera su capacidad de recrear *su* mundo a través de un sistema de valores que posteriormente es reificado a nivel cultural; en otras palabras, queda en evidencia su operación configuradora de lo verosímil: «Los textos visuales —como los escritos o los orales— remiten menos a un estado real del mundo que a un conjunto de expectativas culturales, que autorizan la construcción coherente de un *mundo posible*.»²³ Esta propuesta teórica también es desarrollada por John Orr, quien considera que esa apertura de los modos de comprensión de la realidad es el resultado del *descentramiento de la mirada* al que fue sometido el sujeto moderno, tanto en la realidad fáctica —el autor y su manifestación discursiva a través del filme; el espectador como agente activo de la interpretación— como en el ámbito de la ficción —un personaje psicológicamente indefinido, de identidad ambivalente, dominado por la incertidumbre y movido por el azar y la errancia—:

Film is a spatial medium which always shows the positioning of subjects in their life-worlds as a dynamic movement through space and time. In the cinema all human subjects, film-makers, actors and spectators alike, are both subject and object, viewed and viewing, looked upon and looking. There are no fixed points of experience, no absolute certainties in perception. Modern pictures forge imaginary narratives out of the life-worlds of everyday experience, expressing what is perceived, projecting on to a screen what the camera records. They seek revelation through images of the ordinary and like the modern novel from Joyce onwards, develop their own matrix of epiphanies not out of

²³ ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra; Universidad del País Vasco, 1989, p. 90.

great events or melodramatic spectacle but out of the textures of everyday experience.²⁴

Desde una perspectiva general, este cuestionamiento de la realidad hipostada junto con la construcción de nuevos verosímiles constituyen dos de los principales vehículos de manifestación ideológica del autor a través del filme. Dentro de esta línea de análisis destaca un interesante estudio dedicado a los personajes de la *Nouvelle Vague*, el cual aborda de manera específica los diversos estereotipos asociados a las figuras masculinas y femeninas. Bajo esta premisa, Jacques Siclier desarrolló una categorización con algunas de las identidades más recurrentes en los filmes la *Nouvelle Vague*; una tipología que conviene repasar, considerando la escasez de material bibliográfico que hay en lo referente a la hipótesis y objetivos planteados en esta investigación. Uno de los factores decisivos en la construcción de estos personajes corresponde al desarrollo de lo que Siclier define como una *antimoral*; es decir, una reapropiación y tergiversación de los sistemas de valores tradicionales. Dentro de ese contexto, Siclier destaca la reivindicación sentimental y sexual del personaje femenino, el cual desvincula a la mujer de su rol como madre y esposa para legitimar su libertad individual, social y amorosa:

La aparición de Brigitte Bardot que causó tanta emoción, es reveladora bajo este punto de vista. Ella es, de la forma en que Vadim la hizo aparecer en *Et Dieu crea la femme*, quien dio sentido a esta nueva orientación. Totalmente desligada de los conceptos de la familia y del amor, la Juliette de Vadim era amoral, inocente e instintiva. Ignoraba completamente las instituciones y las tradiciones. El conflicto que la oponía en el film a su suegra declaraba la posición tomada de esta nueva generación por comparación con la moral admitida. La palabra «adúltera», por ejemplo, carecía de sentido para ella, ya que es

²⁴ ORR, J. *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1993, p. 10.

una palabra derivada de instituciones y tradiciones que le son desconocidas.²⁵

Esta referencia a la representación de la mujer en el ámbito de la *Nouvelle Vague* puede ser considerada como un precedente de las teorías de género desarrolladas posteriormente en torno a los personajes femeninos; una tendencia que adquirió fuerza en el marco de los estudios culturales y el feminismo a finales de los años sesenta. Cabe destacar que, si bien no hay referencias directas al estudio de la identidad límite del personaje fílmico moderno, existen diversos enfoques teóricos vinculados al feminismo que han planteado este tipo de análisis, dirigidos especialmente al estudio de las mujeres cineastas y de aquellas temáticas vinculadas a la vida de la mujer en las sociedades modernas.

En primer lugar, es necesario retomar el concepto de *falogocentrismo* en la medida que constituye una de las bases del contradiscurso feminista. El origen del término se encuentra en los postulados del filósofo Jacques Derrida, y hace referencia a las estructuras del conocimiento construidas y legitimadas desde la masculinidad. Dentro de ese contexto, la individualidad femenina deviene inevitablemente como una entidad sesgada, concebida como el revés oculto del mundo.

Abordándolo desde una perspectiva simplificadora, este concepto de Derrida surge a partir de la conjugación de los conceptos logocentrismo y falocentrismo. El primero de ellos está referido a la reducción racional, discursiva, masculina y limitada del *afuera*, de «lo que parece desbordable, bajo la especie de lo *real* [...] otra ley de los efectos de sentido o de referencia (anterioridad de la “cosa”, realidad, objetividad, esencialidad, existencia, presencia sensible o inteligible en general, etcétera), otra relación entre la escritura en el sentido metafísico y su

²⁵ SICLIER, J. *La Nueva Ola*. Madrid: Rialp, 1962, p. 130.

“exterior” (histórico, político, económico, sexual, etc.).”²⁶ Por otro lado, el concepto de falocentrismo se remonta a los estudios freudianos y lacanianos²⁷ referidos al desarrollo libidinal del individuo. Sin entrar en la complejidad del término, la idea del falo en la definición derridiana está centrada en las teorías psicoanalíticas vinculadas al complejo de Edipo, donde la figura del Padre opera como un significante mediador entre la madre como objeto de deseo y el niño como sujeto deseante. Siguiendo esta asociación de conceptos, el *falocentrismo* define la predominancia de la masculinidad como un condicionante en la relación significante-significado, especialmente en la configuración de la identidad femenina.

Esta asociación entre el *falocentrismo* y el complejo de Edipo tiene una implicación interesante dentro del cine moderno europeo, no sólo en el contexto temático o en su necesidad de diferenciarse de lo que fue definido como *cinéma du papa*,²⁸ sino que también representa aquella oposición que existe entre la figura masculina y la manifestación de una subjetividad exacerbada, frente a la figura femenina y su condición de objeto del deseo masculino, su configuración como un estereotipo carente de todo elemento identitario. Siguiendo este recorrido reflexivo, algunas académicas han desarrollado sus estudios en torno a los modos de representación de la identidad de la mujer en diversos momentos de

²⁶ DERRIDA, J. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975, p.64.

²⁷ Las teorías acerca del complejo de Edipo abarcaron la mayor parte de los trabajos de Sigmund Freud y Jacques Lacan, pero pueden rastrearse de manera más clara en obras como FREUD, S. *Conferencias de introducción al psicoanálisis: partes I y II (1915-16)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1978, o LACAN, J. *Las Formaciones del inconsciente; El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

²⁸ Este concepto está referido a una de las reflexiones que desarrolló Truffaut en *Cahiers du Cinéma* en la que cuestiona el lugar privilegiado que ocupan ciertos autores y filmes franceses como piezas constitutivas de una “tradición cinematográfica”: «Alors ce jour-là nous serons dans la “tradition de la qualité” jusqu’au cou et le cinéma français, rivalisant de “réalisme psychologique”, d’ “âpreté”, de “rigueur”, d’ “ambiguïté”, ne sera plus qu’un vaste enterrement qui pourra sortir du studio de Billancourt pour entrer plus directement dans le cimetière qui semble avoir été placé à côté tout exprès pour aller plus vite du producteur au fossoyeur.» TRUFFAUT, F. “Une certaine tendance du cinéma français.” En: *Cahiers du Cinéma*, nº31 (enero 1954), p. 28.

la historia del cine, aunque la gran mayoría de ellos están abocados al estudio del cine clásico. Este es el caso de Annette Kuhn, quien ha explorado las relaciones que existen entre los discursos normalizados que construyen una cierta noción de lo femenino y el papel que ocupan las producciones culturales —entre ellas el cine— en la creación, difusión y legitimación de dichos discursos: «Lo que está en juego en esta distinción son dos formas distintas de producción cultural. [...] Podríamos resumir brevemente tales disensiones distinguiendo dos tendencias extremas en la actividad cultural de oposición: una que tiende a dar por sentados los procesos de significación, y otra que argumenta que los procesos de producción de significado son en sí mismos el campo de batalla.»²⁹ Dentro de este contexto, Kuhn destaca la productividad del análisis textual del cine, en la medida que éste opera como un proceso dinámico de construcción del significado que puede llegar a ser desmantelado:

La perspectiva feminista proporciona la forma de entrar en el texto, plantea los tipos de preguntas que se piden en un análisis textual. Estas pueden ser las siguientes: ¿qué funciones tiene tal personaje femenino dentro de la estructura narrativa de la película? ¿Cómo aparecen representadas las mujeres desde el punto de vista visual? ¿Se recurre a ciertas imágenes fijas de mujeres, y si es así, cómo se construyen mediante la imagen y/o la estructura narrativa de la película? ¿Qué funciones no ejercen las mujeres? ¿Cómo no son nunca representadas? Y quizá en un nivel más profundo, el análisis textual podría hacerse cargo de las disyunciones, las rupturas y las inconsistencias del texto, en el nivel de la estructura narrativa o de la imagen, o de ambas, y preguntarse si la mujer como significante o estructura configura estas ausencias o se relaciona con ellas y de qué forma.³⁰

²⁹ KUHN, A. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 31.

³⁰ *Ibid.*, p. 95

Siguiendo una estructura teórica similar a la de Annette Kuhn, la autora feminista E. Ann Kaplan desarrolla un amplio recorrido por los modos en los que es representada la mujer dentro de los diferentes aspectos que componen la práctica fílmica, entre ellos la noción de autoría, la narración, las estructuras significantes o el estatuto de la imagen. Si bien incluye diversos estudios de caso, su análisis no está centrado en el desarrollo de los personajes femeninos dentro del filme, sino que intenta *deconstruir* desde una perspectiva crítica los diferentes los parámetros a través de los cuales la mirada masculina ha generado todo un imaginario de la mujer dentro y fuera del cine:

I decided to focus on the much discussed question of the male gaze, which, in patriarchy, is viewed as dominating and repressing women through its controlling power over female discourse and female desire. [...] The arguments to be made in the detailed analyses of films that follow, charts the development of this concept of the gaze as it has emerged out of recent psychoanalytic, structuralist, and semiotic theories. [...] I argue that the male gaze, in defining and dominating woman as erotic object, manages to repress the relations of woman in her place as Mother —leaving a gap not “colonized” by man, through which, hopefully, woman can begin to create a discourse, a voice, a place for herself as subject.³¹

A diferencia a este análisis y en el ámbito del cine moderno europeo, el trabajo crítico de la autora feminista Molly Haskell está enfocado en los modos de construcción estereotipada de la identidad de los personajes femeninos. A lo largo de uno de sus libros más conocidos, Haskell realiza una comparación entre las tipologías de mujeres del cine

³¹ KAPLAN, E. A. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London; New York: Routledge, 2000, p. 2. Otros títulos de la misma autora relacionados con el tema son: *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1997; *Women in Film Noir: New Edition*. Londres: British Film Institute, 1998; *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

americano frente a los tópicos desarrollados en Europa durante la década de los sesenta. A través de este análisis comparativo, Haskell aborda cuestiones como la relación de las actrices y los directores, el encasillamiento de las actrices en un determinado estereotipo de clase, el lugar de la mujer en el discurso amoroso, las conductas sexuales o su condición objetual frente a los personajes masculinos, entre muchos otros escenarios:

The images of women in European films came not just from society (the types Jacques Siclier enumerates in his study of French actresses, *Le Myth de la Femme dans le Cinéma Français*), but from literature as well. Thus we get the *bien-élevée* upper-middle-class heroine (in movies, Danielle Darrieux is her quintessence) ; the whore (and variations in between from French society) ; and, from nineteenth-century fiction, such staples as the older woman, the mother, the woman who gives up all for love. In French cinema of the sixties, we come upon a new kind of heroine, reflected in (and perhaps drawn from) twentieth-century French fiction, although her prototype begins with Mme. Bovary. This is the discontented, spiritually and/or sexually hungry woman, often adrift in a world from which she feels estranged. This "alien" is further subdivided into the intellectual-moral heroines of Mauriac, Resnais, Duras, and, in Italy, Rossellini and Antonioni, and the amoral, nonintrospective, spoiled, drifting heroines of Sagan, Godard, Rohmer, Tanner, Vadim.³²

Por otra parte, la autora feminista Sandy Flitterman-Lewis se embarcó en el estudio del cine francés desde el ámbito de la filosofía, abordando las estructuras del deseo que operan en la representación cinematográfica de la mujer. A lo largo de su investigación, Flitterman-Lewis intenta resolver tres problemáticas: la manifestación de la mujer como "sujeto deseante" tanto en la representación como en la recepción del filme; la

³² HASKELL, M. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1987, p. 286.

percepción de la mujer representada como “objeto de deseo” cuando el espectador es una mujer; y los parámetros en los que se desenvuelve un discurso femenino en el ámbito de lo intertextual. A partir de estas cuestiones, Flitterman-Lewis pretende delinear una práctica cinematográfica feminista y lo hace a través de un análisis psicoanalítico del dispositivo cinematográfico, poniendo especial énfasis en las estructuras narrativas canónicas que naturalizan o reifican la enunciación fílmica: «This slippage is thus achieved via the suppression of the marks of enunciation, signifying elements which indicate that the filmic discourse has emanated from a source other than the site of viewing. [...] The effective functioning of the cinema as an apparatus is only possible on the basis of this concealment of its operations.»³³ Esta naturalización de los estereotipos femeninos a través del cine también es abordada por la autora Anneke Smelik, aunque su análisis se adentra en los diferentes aportes teóricos desarrollados por los estudios culturales en cuanto a los conceptos de sexo, género, identidad y subjetividad; constituye un recorrido que categoriza no sólo las manifestaciones de lo femenino dentro de cine, sino que también abarca la representación de la homosexualidad o las teorías *Queer*, entre otras tipologías:

Especialty within American feminism, the term sexual difference was therefore replaced by a renewed interest in the sex-gender distinction that Gayle Rubin had introduced in 1975. The term gender generally seemed to indicate a clearer distinction between anatomy (sex) and social construction (gender), and equally between sexual practice and gender identity. Another limitation of the exclusive focus on sexual difference within psychoanalytic film theory is its failure to focus on other differences such as class, race, age and sexual preference.³⁴

³³ FLITTERMAN-LEWIS, S. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1990, p. 14-15.

³⁴ SMELIK, A. “Feminist Film Theory.” En: *The Cinema Book*. Londres: BFI, 2007, p. 497.

Siguiendo con las reflexiones feministas relacionadas con procesos de legitimación discursiva a través del cine, Teresa de Lauretis se adentra en las contradicciones y vacíos que giran en torno a los procesos de identificación de la mujer con unos determinados discursos hegemónicos de lo femenino, los cuales son hipostados a través de la industria cultural. Si bien es un enfoque similar a muchos de los estudios feministas antes mencionados, una de sus mayores aportaciones corresponde a la inclusión teórico-crítica de la relación que existe entre representación, sujeto e ideología; una tríada que ha sido ampliamente desarrollada en el contexto de los personajes masculinos, pero que en el ámbito del feminismo sólo adquirió fuerza a comienzos de la década de los noventa:

Una mujer (o un hombre) no es una identidad indivisible, una unidad estable de “conciencia”, sino el término de una serie cambiante de posiciones ideológicas, [...] el individuo reelabora esa posición en una construcción personal, subjetiva. El cine es, a la vez, un aparato material y una actividad significativa que implica y constituye al sujeto, pero que no lo agota. Evidentemente, el cine y las películas interpelan a las mujeres lo mismo que a los hombres. Sin embargo, lo que distingue a las formas de esa interpelación está lejos de ser obvio (y articular las diferentes formas de interpelación, describir su funcionamiento en cuanto efectos ideológicos en la construcción del sujeto, quizás sea la tarea crítica fundamental con la que se enfrentan la teoría del cine y la semiótica).³⁵

A partir de este breve recorrido por algunas de las teorías cinematográficas feministas más conocidas, queda de manifiesto que la gran mayoría de autoras llevan a cabo estudios que no se adentran en

³⁵ DE LAURETIS, T. *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra; Universitat de València; Instituto de la Mujer, 1992, p. 29.

cuestiones específicas de la construcción fílmica, sino que se embarcan en el análisis de las implicancias ideológicas que conlleva la representación de la mujer dentro del cine, especialmente en las nuevas sociedades capitalistas. Entre ellos se encuentran aquellas teorías que abordan los factores sociopolíticos que condicionan la representación de la identidad femenina en una época concreta —como ocurre en los Nuevos Cines del Este—, y aquellos exploran el carácter estereotipado o artificioso de algunos personajes femeninos *vaciados* de identidad, contruidos a partir de tópicos legitimados por los discursos dominantes e instaurados en el imaginario colectivo por la industria cultural. Algunas de estas teorías se desarrollan con mayor profundidad en el caso de estudio correspondiente al Capítulo 5.

En función de lo expuesto, el estado de la cuestión está configurado por aquellas teorías, más bien generales, en las que el personaje fílmico moderno es analizado a partir de una noción liminar de su identidad. En la medida que este planteamiento no ha sido abordado de manera explícita dentro de la amplia bibliografía dedicada a la modernidad cinematográfica, tanto el estado de la cuestión como el marco teórico son el fruto de un constante proceso de construcción y *deconstrucción* conceptual dentro de la amplia variedad de factores que condicionan la evolución del personaje; constituyen un arduo y muchas veces ambicioso intento de reinterpretación de la identidad del personaje a partir de la noción de límite. No obstante, es un análisis que no se reduce a una categorización de las figuras identitarias más recurrentes o más representativas de lo *moderno* en el cine, sino que se establece como un escalón hacia una reflexión más general respecto de los nuevos modos de concebir al sujeto y *su realidad* en un contexto de crisis y superación del pensamiento moderno.

3. Marco teórico

Identidades y realidades liminares: el personaje fílmico moderno como herramienta estética.

Tal como fue planteado en la Introducción, una de las propuestas más arriesgadas de esta investigación se encuentra en la búsqueda de aquello que define lo *moderno* en el cine a través de la naturaleza liminar de la identidad del personaje; intenta vislumbrar, aunque sea de manera difusa, la relación que existe entre la construcción fronteriza de las identidades y el desarrollo de un planteamiento estético que abre el camino hacia a nueva manera de comprender los modos de configuración de lo real, tanto en la ficción como en el mundo. Y este razonamiento surge a partir de aquella zona fronteriza en la que oscila el personaje fílmico moderno: por una parte, manifiesta una subjetividad exacerbada que opera como el eje de la mirada que configura la realidad ficcional; y, por otro lado, se encuentra encarcelado en el tópico, en una identidad estereotipada y vacía; constituye una máscara sin rostro o un reflejo sin

un objeto al que remitirse. Aunque aparecen como dos instancias antitéticas, ambas formas de lo identitario desembocan en una problemática mucho más compleja relacionada con una determinada manera de comprender el *afuera* o lo *real*: tanto el sujeto como el estereotipo acusan el carácter artificioso de los preceptos que organizan el mundo, despojándolo de los criterios de *verdad* o *falsedad* para erigirlo como una construcción discursiva, como un verosímil. En ese sentido, la identidad límite del personaje se convierte en una instancia deconstructiva de los sistemas de significación que organizan realidad, despojándola de su naturaleza hipostada para convertirla en un *mundo posible*:

Decir que un texto nos plantea cierta proposición como verdadera en un mundo posible (el proyectado por la fábula o el que el texto atribuye a las actitudes preposicionales de los personajes), significa decir que el texto ejecuta ciertas *estrategias discursivas* para presentarnos algo como verdadero o como falso, como objeto de mentira o de reticencia (secreto), como objeto de creencia o como proposición afirmada para “hacer creer” o para “hacer hacer”. [...] De modo que construir matrices de mundos mutuamente comparables y asignar propiedades a individuos no parece muy distinto que asignar papeles actanciales a actores.¹

Pensado en el trayecto inverso, desde lo general a lo particular, ese desvelamiento de los artificios significantes que se esconden tras una realidad aparentemente *pre-existente* también ponen en entredicho la naturaleza misma del sujeto moderno y su carácter falogocéntrico; su capacidad discursiva erigida como herramienta configuradora de una realidad reificada. Siguiendo este razonamiento, el marco teórico estará

¹ ECO, U. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993, pp. 260-261

enfocado en desarrollar aquellos los conceptos que sustentan esta vinculación entre la identidad límite del personaje fílmico moderno y una posible superación a las teorías modernas respecto a la comprensión de la realidad y de la representación; a saber, una cierta correspondencia con aquello que Jean Baudrillard define como “simulación”: una relación vacía entre la imagen y el objeto, puesto que «parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia.»² No obstante, antes de abordar esta problemática es importante hacer referencia al proceso de legitimación estética de la práctica fílmica que se produjo como corolario de la modernidad cinematográfica: la reivindicación del cine como un acto creativo que es capaz de independizarse de la maquinaria del espectáculo para convertirse en una instancia discursiva:

La profesionalización del artista (que viene del artesano como el escritor laico viene del clérigo) no establece un criterio. [...] El criterio es la *individualidad asumida, actuante y hablante*. No la firma, o la rúbrica, sino la *toma de la palabra*. El artista es el artesano que dice «yo, yo». Que muestra al público, en persona, no los secretos del oficio o de las reglas de aprendizaje, sino su función en el seno de la sociedad en su conjunto. En una situación límite puede no *hacer nada* con sus manos —como ocurre hoy con los «artistas de la comunicación»—, con tal de que *diga y escriba*: «Así es como yo veo el mundo».³

Siguiendo esta definición de Régis Debray, la legitimación del estatuto artístico de la práctica cinematográfica está estrechamente vinculada al proceso de institucionalización de la figura del autor que se llevó a cabo en el marco de los Nuevos Cines —especialmente por la *Nouvelle Vague*—. Fue así como el filme se convirtió en una herramienta

² BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978, p.13

³ DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 192.

ideológica, en una instancia para la manifestación de una mirada subjetiva de la realidad. De esta manera, el cine moderno europeo dio cabida a nuevos verosímiles y a nuevos discursos respecto de *real*, al mismo tiempo que se reapropió de los tópicos y de las estructuras reificadas de comprensión del mundo para sacar a la luz la *imposibilidad* de una realidad *objetiva* o *verdadera*; para dismantelar los artificios que sustentan los modos de percepción y de experiencia. Sin embargo, este proceso no fue una transformación aislada de práctica fílmica, sino que estuvo directamente relacionado con el advenimiento de la cultura de masas y la imposición del sistema capitalista: «Il s'agit, ici, du passage d'un cinéma essentiellement réflexif et discursif, centré sur les rapports de " l'image à l'Autre " à un autre cinéma, où avec la perte de l'illusion et le retour du simulacre, on sait qu'on se trouve " de ce côté du miroir ".»⁴ Es importante mencionar que la modernidad cinematográfica surgió de la mano con la sociedad de masas, por lo tanto, su comprensión de la realidad y sus propuestas estéticas estuvieron condicionadas por desarrollo acelerado de la industria cultural y de los medios de comunicación.

El desarrollo de una mirada crítica respecto a los modos en los que la realidad es pre-configurada derivó en una exploración de lo que Youssef Ishaghpour define como “el otro lado del espejo”, lo cual se manifiesta de manera explícita en la construcción identitaria del personaje. Dentro de ese contexto surgieron diversas temáticas relacionadas con el enfrentamiento entre el sujeto y su alteridad (la locura, el desdoblamiento, el viaje en el tiempo, etc.) que ponían en entredicho dicotomías como esencia-apariencia, verdadero-falso o subjetividad-objetividad. Así surgieron filmes como *The sailor from Gibraltar* (1967) de Tony Richardson —basado en la novela homónima

⁴ ISHAGHPOUR, *op. cit.*, p. 12.

de Marguerite Duras, el filme cuenta la historia de una mujer navegante que recorre el mundo en busca de un antiguo amante que ha desaparecido—; *Belle* (1973) de André Delvaux —que trata sobre el romance furtivo entre un escritor y una mujer que desaparece sin dejar ningún rastro de su existencia *efectiva*—, o *Desesperación* (*Despair*, 1978) de Rainer W. Fassbinder —filme que aborda la temática del doble a través de la historia de un psicólogo que se encuentra cara a cara con un hombre que es idéntico a él—. En cada uno de estos filmes se plantea la relativización de lo *real*; los personajes se adentran en una zona fronteriza, conjuntivo-disyuntiva, donde se confunden la realidad objetiva y el imaginario subjetivo, la verdad y la mentira, lo posible y lo imposible. Y frente a la incertidumbre, la respuesta implícita parece ser la disolución del límite entre ambas orillas o, según los postulados de Mario Perniola, la manifestación de la *indiferencia*:

Una escisión del yo más profunda y radical, que atañe a la *identidad* misma del sujeto en su relación con las cosas: mientras esa relación se planteaba como una *necesidad*, la identidad del *sujeto* estaba a salvo; a partir del momento en que *todo* puede ser necesario, disolviéndose la posibilidad de diferenciar lo útil de lo superfluo, el sujeto mismo pierde su identidad. Empero, el diseño semiótico y la publicidad no tardan en devolvérsela, de manera sucedánea, como identificación, como modelo de referencia.⁵

A partir de estos postulados, Perniola se adentra en la segunda línea teórica sustenta esta investigación: a través de la reapropiación de la figura del tópico, el filme moderno intenta desvelar los procesos de alienación y disolución de la identidad que trajo consigo la industria cultural y el desarrollo de la sociedad de masas; pretende deconstruir los mecanismos discursivos que han anulado los límites entre el sujeto y el

⁵ PERNIOLA, M. *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011, pp. 176-177.

afuera; que han configurado una realidad homogénea, circunscrita bajo unos parámetros que, paradójicamente, se esconden tras el artificio de lo *real*, lo *verdadero* y lo *diferente*. Frente a esta situación, la figura del tópico se encarga de revelar ese artificio, y lo hace a través de la tergiversación de las estructuras significantes hipostadas que organizan la realidad efectiva y que condicionan los modos de *ser* de los individuos:

La profonda inautenticità che è ormai quella di tutti gli uomini, sottoposti come sono alla pressione dei mezzi di informazione, alla cultura di massa. Questa cultura di massa, invadente, pénétrante nell'intimo di ogni resistenza umana, riduce l'originalità degli individui, e impone a tutte le personalità uno stampo identico. Ormai, per chi si sia sottomesso alla cultura di massa, più non esistono avventure individuali, e ciascuno è ridotto a vivere « come se » fosse uno dei modelli che la cultura gli ha proposto.⁶

Este recurso deconstructivo constituye una propuesta estética muy utilizada por algunos de los autores más representativos de la *Nouvelle Vague*. Entre ellos destaca Jean-Luc Godard, quien se apropió de los símbolos más icónicos de la cultura de masas para dismantelar su inconsistencia significativa; su naturaleza intercambiable; su carácter puramente espectral, vaciado de toda correspondencia con la realidad fáctica: así transcurren *Al final de la escapada* (*A bout de soufflé*, 1960), *Une femme est une femme* (1961), *Vivir su vida*, *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965) y *Week-end* (1967), cuyos protagonistas son anti-héroes y anti-heroínas que se construyen e identifican a sí mismos en función de los automóviles de moda, los cigarrillos, el pintalabios, los periódicos, las fotografías y los espejos; deambulan por los bares de París, rodeados de revistas, carteles y luces de neón en un contexto de intercambio vacío;

⁶ BLOCH-MICHEL, J. *L'indicativo presente*. Milán: Bompiani, 1965, pp. 333-334.

donde las relaciones, el amor, el sexo y las ideologías también son bienes de consumo:

But they are also signs of the modern, material objects which have multiplied in cities of mass consumption throughout the course of the century, fetish signs of fashion, adornment and desire. These signs bear no linguistic or metaphysical essentialism. They are the cultural products of advanced capitalism. Their surfeit, their excess, the many different image-signs on television, in stores, showrooms, magazines and billboards which might display the latest model of a sports car, a drink or a body perfume, are fairly specific to the twentieth century.⁷

Dentro de esta realidad indiferenciada, el personaje fílmico moderno aparece como una instancia *deconstructiva* de los artificios que, según las teorías de Baudrillard, ocultan el crimen, el asesinato de la realidad: «Si no existieran las apariencias, el mundo sería un crimen perfecto, es decir, sin criminal, sin víctima y sin móvil. Un crimen cuya verdad habría desaparecido para siempre, y cuyo secreto no se desvelaría jamás por falta de huellas. Pero, precisamente, el crimen nunca es perfecto, pues el mundo se traiciona por las apariencias, que son las huellas de su inexistencia, las huellas de la continuidad de la nada.»⁸ En ese sentido, el artificio desvelado corresponde a la huella que es encontrada por el autor; sin embargo, es un hallazgo nostálgico que sepulta las utopías del Mayo francés, las cuales auguraban la comunión entre lo *real* y lo imaginario, entre la esencia y la apariencia, entre el objeto y su reflejo: es la nostalgia que se respira en el filme *Corazón de cristal* (Herz aus Glas, 1976) de Werner Herzog, donde un pequeño pueblo que vive de la producción del cristal rubí se enfrenta a su decadencia luego de que el último maestro cristalero se llevase a la

⁷ ORR, *op. cit.*, p. 153.

⁸ BAUDRILLARD, J. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 5.

tumba el secreto de la fabricación; o la melancolía de *El desierto de los tártaros* (Il deserto dei tartari, 1976), un filme de Valerio Zurlini —basado en la novela homónima de Dino Buzzati— en el que la vida de un joven soldado depende de la llegada del ejército enemigo, el cual nunca aparece. En ese sentido, el autor del cine moderno fue testigo del crimen, y tal como sostiene Serge Daney, no podrá recuperar jamás su mirada inocente:

Quelle scénographie pour le cinéma moderne puisqu'on a bien affaire —humour noir— à un « homme nouveau », au survivant des sociétés post-industrielles ? À un corps délesté de son poids ? [...] L'octroi du statut d'« auteur » et la fameuse « politique » qui devait l'accompagner sont venus à point nommé signaler que le vieux métier de « metteur en scène » ne serait plus jamais innocent. Il a donc fallu une scénographie nouvelle où l'image fonctionne comme surface, sans profondeur simulée, sans jeu de chicanes, sans issues.⁹

En efecto, esta transición en los modos de abordar la realidad puede identificarse en el devenir cronológico del cine moderno europeo. Desde una perspectiva generalizadora, algunos estudios sostienen que entre los años cincuenta y principios de los sesenta el cine moderno europeo se decantó por el realismo, mientras que desde finales de los años sesenta hasta finales de los setenta se produjo una relativización —y a veces rechazo— del realismo para dar paso a un enfoque reflexivo e intertextual de la realidad:

Esta trayectoria nos conduce desde un interés «ontológico» por el cine como una descripción prodigiosa de las «existencias» de la vida real, a un análisis del realismo fílmico

⁹ DANEY, S. *La Rampe : cahier critique 1970-1982*. París: Cahiers du Cinéma, 1996, pp. 209-210.

como una cuestión de convención y elección estética. El énfasis se desplazó al arte como REPRESENTACIÓN. [...] La teoría del cine, por tanto, se transformó gradualmente a sí misma, desde una reflexión sobre el objeto fílmico como reproducción de fenómenos profílmicos, hasta una crítica de la misma idea de reproducción mimética. El cine vino a ser considerado como texto, verbalización, acto de habla, no como la descripción de un hecho sino más bien un hecho en sí mismo, un hecho que participaba en la producción de cierto tipo de sujeto.¹⁰

No obstante, el vaciado filmográfico realizado durante esta investigación demuestra que dos estas tendencias se desarrollaron de manera simultánea a lo largo del devenir de la modernidad cinematográfica: el filme moderno llevó a cabo una operación que Serge Daney define como “acercar lo lejano y alejar lo cercano”, o, según la hipótesis aquí planteada, dio cabida a nuevos verosímiles al tiempo que desveló la naturaleza artificiosa de los estereotipos e ideologías que configuran lo *real*. Es así como el corolario de esta propuesta estética desemboca en el crimen, en la instauración de sólo *una realidad posible*. Es esa la conclusión que plantea el filme de Michelangelo Antonioni titulado *Deseo de una mañana de verano* (Blow-up, 1967): el protagonista es un fotógrafo que encuentra un cadáver; luego de tomarle algunas fotografías regresa a su estudio para analizar las imágenes, y cuando vuelve a escena del crimen el cuerpo ha desaparecido. A partir de ese momento todas sus hipótesis al respecto, así como la existencia misma de ese cadáver, son cuestionadas. Finalmente, el personaje acaba participando junto a unos mimos en un partido de tenis simulado, lo cual le demuestra que el juego puede existir (el reflejo puede existir) aunque no haya una pelota (aunque no haya nadie frente al espejo).

¹⁰ STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Nuevos conceptos de la historia del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 211.

Dentro de este ejercicio estético que cuestiona el estatuto de la realidad, la identidad límite del personaje fílmico moderno constituye la piedra angular de aquel proceso deconstructivo: son figuras que a través de su ambigüedad revelan la inconsistencia de las ideologías —*La guerra ha terminado* (La guerre est finie, 1966; Alain Resnais), *La estrategia de la araña* (La strategia del ragno, 1970; Bernardo Bertolucci)— desvelan el artificio de las relaciones amorosas —*Masculin, féminin* (1966; Jean-Luc Godard), *La tragedia de una empleada de teléfonos* (Ljubavni Slucaj ili tragedia Sluzbenice P.T.T., 1967; Dušan Makavejev)— , tergiversan los criterios de lo verdadero y lo falso —*Los desesperados* (Szegénylegények, 1965; Miklós Jancsó), *Iluminación* (Illuminacja, 1973; Krzysztof Zanussi)— desmantelan las jerarquías sociales y los valores morales —*El empleo* (Il posto, 1961; Ermanno Olmi), *La coleccionista* (La collectionneuse, 1967, Éric Rohmer) o desmitifican la lucidez y la estabilidad emocional —*Repulsión* (Repulsion, 1955; Roman Polanski), *Teorema* (1968, Pier Paolo Pasolini)—.

De ese modo, el personaje fílmico moderno pone en entredicho el sistema de valores hipostados que configuran el mundo, aquellas las estructuras discursivas que han marcado a la modernidad y que Jean-François Lyotard describe como los “grandes relatos”: «A diferencia de los mitos, estos relatos no encuentran su legitimidad en actos originarios “fundantes”, sino en un futuro que se ha de promover, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de “luz”, de socialismo, de enriquecimiento general) posee un valor legitimatorio porque es universal. Da a la modernidad su modo característico: el proyecto, es decir, la voluntad orientada hacia un fin.»¹¹ Esta definición de Lyotard puede extrapolarse a los mecanismos de *naturalización* del relato que

¹¹ LYOTARD, J. *La Posmodernidad: (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987, p. 61.

caracterizan al estilo clásico de narración fílmica, el cual invisibiliza los recursos representacionales para *universalizar* su discurso. Contrariamente a esto, el cine moderno ilumina las zonas oscuras de la existencia, sus recovecos, sus excesos; todo aquello que fue omitido o negado por los discursos reificados:

La mayoría de nosotros está hasta tal punto poseída de estos artículos de fe, nos atan y nos ciegan en un grado tal, que las palabras «la fabricación de los hechos» nos suenan hasta paradójicas. «Fabricación» se ha hecho sinónimo de «falsificación» o de «ficción», en oposición a «verdad» o a «hecho». Evidentemente, es menester que distingamos lo falso y lo ficticio de lo verdadero y de lo fáctico, pero es seguro que no podremos hacerlo apoyándonos sobre la idea de que la ficción se fabrica mientras que los hechos se encuentran.¹²

Con el fin de oponerse a dichas estrategias, el cine moderno europeo configura realidades relativas y fragmentadas que son habitadas por personajes opacos e impredecibles; son figuras liminares que reivindican una historia *personal*, que legitiman la existencia del sujeto dentro de los grandes relatos; que vuelven a posicionar al individuo dentro del devenir de la Historia hasta convertirlo en una herramienta crítico-ideológica, en una instancia deconstructiva de los artificios que se esconden tras una sociedad alienada:

La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas

¹² GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990, p. 128.

necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.¹³

No obstante, esta postura crítica no constituye necesariamente una salida *negativa* al problema, sino que, por el contrario, puede ser interpretada como una respuesta positiva que conduce inevitablemente hacia una superación del pensamiento moderno. En efecto, la figura del autor desvela el carácter artificioso de la realidad al apropiarse de esa capacidad discursiva y creadora, lo cual, en mayor o menor medida, enfatiza aquella relación de interdependencia entre el individuo y las ideologías que construyen el mundo.

Esta idea es trabajada por Gilles Deleuze y Félix Guattari a través del concepto de rizoma. Ambos filósofos sostienen que una obra nace de un determinado autor y aborda una cierta temática, pero su verdadero origen, su lugar y sus niveles de significación no dependen exclusivamente de una mirada subjetiva. Por el contrario, esa subjetividad se encuentra vinculada por medio de una relación rizomática a un gran tejido de agenciamientos culturales: «líneas de articulación o segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de estratificación.»¹⁴ Estas complejas interrelaciones culturales pueden encontrarse en diferentes autores y filmes: un ejemplo interesante corresponde a *Summer in the city* (1970) de Wim Wenders, un filme que entremezcla el documental y la ficción y cuya trama se diluye a través del vagabundeo de unos personajes estereotipados, que deambulan por los escenarios más decadentes del capitalismo americano; o *Los misterios del organismo* (W.R. - Misterije organizma, 1971) de Dušan Makavejev, un falso

¹³ LYOTARD, J. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1989, p.9

¹⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

documental que pretende tergiversar los criterios de verdad que organizan la realidad a través de una combinación de noticiarios, sexo juvenil, declaraciones políticas y otras situaciones surrealistas.

A partir de este recorrido teórico, la identidad límite del personaje fílmico será estudiada en función de sus modos deconstrucción-deconstrucción de la realidad ficcional. Ya sea a través del viaje iniciático, la ensoñación, la locura, la doble personalidad o de las alteraciones espacio-temporales, el personaje pasó a ser un recurso formal que posibilita todo el engranaje discursivo y narrativo del filme, y lo hace a través de una zona fronteriza donde colindan una fuerte presencia de lo subjetivo y la configuración artificiosa, estereotipada, de la identidad:

Plus généralement, le récit s'ouvrira à la béance, à l'errance, à la vacuité ou au vide existentiel. [...] Ou bien encore, le récit comportera des absences, lacunes ou manques, sera carrément troué, comme chez un peu tous ces modernes, de Rivette à Garrel. Ou bien enfin, suivant Beckett et Blanchot en littérature, le récit sera saisi de ressassement, exprimant ainsi sa propre impossibilité à être, en écho à celle d'exister, comme notamment chez Duras, d'India Song à Aurelia Steiner, comme encore dans tels Godard ou Garrel plus récents, Nouvelle Vague.¹⁵

Siguiendo esta estructura conceptual, la investigación intenta adentrarse en los diversos aspectos discursivos que configuran la identidad límite del personaje fílmico moderno, con la finalidad de vincularlos a una determinada comprensión de la realidad intra y extrafílmica. Cabe mencionar que, dada la naturaleza especulativa de esta investigación, el marco teórico constituye en sí mismo una labor reflexiva que está destinada a iluminar uno de los objetivos que plantea este estudio: ahondar en los factores que conducen a la modernidad

¹⁵ REVAULT D'ALLONNES, *op. cit.*, pp. 24-25.

MARCO TEÓRICO

cinematográfica hacia un camino de superación de pensamiento moderno dentro de la práctica fílmica.

4. Diseño metodológico

4.1. Análisis del personaje fílmico moderno: esbozo de una metodología.

El estudio global de la modernidad cinematográfica, incluso si el análisis se restringe al ámbito europeo, presenta dos aspectos problemáticos: el primero de ellos corresponde a la organización de los temas abordados dentro del extenso y complejo mapa conceptual que la compone; y el segundo consiste en el establecimiento de una tipología específica de autores y filmes que permita desarrollar la hipótesis planteada, y que al mismo tiempo sea lo suficientemente representativa del conjunto.

Este problema no sólo deriva de la amplia diversidad de personajes, tópicos y temáticas que componen al cine moderno europeo, incluso dentro de un mismo país o de un mismo movimiento, sino que también atañe a la extensa red de influencias, teorías y conceptos comunes a todo el espectro de la modernidad cinematográfica. Teniendo en cuenta todos estos condicionantes, el análisis fílmico se llevará a cabo

como una parte integral del desarrollo teórico y estará compuesto de referencias puntuales o, en su defecto, por algunos casos de estudio específicos a cada capítulo. De esta forma, la investigación intentará mantener una coherencia conceptual dentro de las múltiples aristas que configuran al personaje fílmico moderno. En función de todos estos factores, la estructura metodológica de la investigación estará compuesta de cuatro capítulos correspondientes a los cuatro conceptos que delimitan la hipótesis (industria cultural, autoría, identidades límite y formas narrativas).

*

4.2. Desarrollo de la hipótesis e introducción al concepto de identidad límite (Capítulo 5).

El primer apartado de la investigación estará dedicado a la configuración de la hipótesis, la cual aborda la relación entre los conceptos de límite e identidad en la construcción de los personajes del cine moderno europeo. Para ello es necesario hacer referencia al concepto de subjetividad y a los modos de configuración de lo identitario dentro de las sociedades europeas a mediados del siglo XX. Siguiendo esta misma línea teórica, se ahondará en el impacto que tuvo el capitalismo y el advenimiento de la cultura de masas en los modos de comprensión de la individualidad moderna, así como el papel que ocupa el cine moderno europeo en dicho proceso. Posteriormente, la investigación de adentrará en la configuración estereotipada del personaje fílmico moderno y su función crítica dentro del filme. Siguiendo esta idea, será explorada la función del personaje como herramienta deconstructiva de los sistemas de reificación de la realidad, sea ésta

fáctica o ficcional, lo cual abre el camino hacia el capítulo dedicado a la figura del autor y su importancia en ese desmantelamiento de los discursos hipostados.

4.3. Planteamiento de las relaciones entre el autor, sus discursos y la construcción de la identidad del personaje (Capítulo 6).

Este capítulo estará dedicado al desarrollo del concepto de autor y su manifestación discursiva dentro del filme moderno. En primer lugar, se llevará a cabo un breve repaso por la evolución de la noción de autoría y la legitimación de un *estilo* personal a través de la política de los autores. Posteriormente se hará referencia al papel que ocupó la figura del autor en la configuración de nuevos verosímiles e identidades dentro de la modernidad cinematográfica. Luego se abordarán las relaciones existentes entre la manifestación discursiva del autor a través del filme y el desarrollo de la identidad límite del personaje como herramienta crítica. Dentro de este contexto, se estudiarán los modos en los que el personaje, a partir de la naturaleza liminar de su identidad, opera como una instancia deconstructiva de las formas de configuración e hipostación de la realidad. En cuanto a las zonas fronterizas en las que se desenvuelven las figuras límite, serán desarrollados dos aspectos: la inclusión de nuevos verosímiles y la configuración de ciertos tópicos y realidades estereotipadas.

Para ilustrar esta hipótesis se incluye un caso de estudio dedicado a la identidad límite del personaje femenino proletario dentro de los Nuevos Cines, en la medida que aúna los dos elementos que propone la hipótesis: la apertura hacia nuevos verosímiles relacionados con las condiciones de vida de las mujeres trabajadoras en el contexto de las nuevas sociedades europeas, y la relectura de los tópicos que

condicionan las formas identitarias de la mujer tanto en la realidad ficcional como en el mundo real. Por otra parte, el estudio del personaje femenino no ha sido desarrollado con la misma exhaustividad que los personajes masculinos, situación que cambió con el progresivo interés por parte de los estudios de género y de las teorías feministas en los diversos factores histórico-culturales que han condicionado la representación de la mujer dentro del cine.

4.4. Análisis de las identidades femeninas y masculinas en el contexto del discurso amoroso (Capítulo 7).

Dentro de la diversidad de personajes que surgieron en el devenir del cine moderno europeo, un elemento constante a la gran mayoría de ellos corresponde a las diferencias existentes entre las figuras masculinas y femeninas. Paralelamente, una de las temáticas vinculantes más recurridas es la historia romántica, convirtiendo así al discurso amoroso en una manifestación ideológica; en un recurso narrativo a través del cual se desenvuelven las identidades límite de los personajes. Y esta naturaleza liminar responde al contexto epocal en el que se desarrollaron estos relatos románticos; un período dominado por el espíritu rebelde de las nuevas generaciones que a mediados del siglo XX intentaron materializar una serie de utopismos sociopolíticos. A partir de esta premisa, el estudio de la identidad límite intenta conciliar dos elementos cruciales en el desarrollo de la modernidad cinematográfica: la relación entre la educación sentimental y la crítica ideológica en el marco del discurso amoroso.

Siguiendo este razonamiento, este capítulo de la investigación llevará a cabo un recorrido por aquellos filmes que manifiestan de manera explícita las dualidades masculino-femenino, subjetividad-estereotipo y

discurso amoroso-discurso ideológico en el contexto de la clase proletaria. Por otra parte, se dará mayor énfasis a aquellos filmes en los cuales las identidades masculina y femenina son construidas a partir de los binomios subjetividad-alienación y sujeto-objeto, en tanto que son esas divergencias las que explicitan aquel proceso deconstructivo de los imperativos categóricos que condicionan la realidad fáctica y que muchas veces son legitimados a través de la ficción —como pueden ser una cierta idea de la virilidad o el lugar de la mujer dentro de la estructura familiar, entre otros discursos—.

4.5. Exploración de las relaciones entre la identidad límite del personaje y su función narrativa dentro del filme (Capítulo 8).

Tal y como se mencionó en la introducción, uno de los objetivos de este estudio es demostrar que el carácter liminar del personaje fílmico moderno constituyó una herramienta crítico-reflexiva en torno a los modos de construcción de la realidad en las sociedades modernas. Para desarrollar esta propuesta, la investigación pretende establecer una relación cruzada entre dos fenómenos: la reivindicación de la capacidad discursiva del sujeto y su labor como configurador de realidades, y el desmantelamiento de dicha operación. Estos procesos traen consigo una modificación de la estructura narrativa del filme, la cual está destinada a poner en entredicho los estatutos de lo *real*.

Para ejemplificar esta propuesta se llevará a cabo un análisis del filme *Cuatro noches de un soñador* (Quatre nuits d'un rêveur, 1971) de Robert Bresson, el cual constituye un reflejo de todos los aspectos que aborda la investigación: es un filme profundamente marcado por una poética personal —la trayectoria de Robert Bresson se desarrolló de manera independiente a cualquier movimiento y es considerado como

uno de los precursores de la modernidad cinematográfica—; su contexto epocal corresponde a París post Mayo francés, abarcando la vida juvenil de aquellos años; y sus personajes constituyen dos figuras límite: un hombre y una mujer que a través del discurso amoroso van desvelando dos formas diferentes de concebir la realidad. Entre ellas destaca la historia del protagonista, quien desarrolla toda una ideología respecto a la función del arte, al estatuto de la representación y a las formas de experiencia de lo real en la sociedad moderna —lo cual constituye un referente directo a la filosofía creativa del director—. Por otra parte, el relato fílmico se desarrolla en función del devenir físico y psicológico de los personajes, dando cabida a una estructura narrativa cercada, desplegada a través de fragmentos visuales y referencias lingüísticas.

*

A través de estos cuatro capítulos, la investigación tiene como objetivo ilustrar la pertinencia de la hipótesis; intenta plantear una problemática novedosa que aparece como una ramificación de otras características de la modernidad cinematográfica que ya han sido ampliamente estudiadas —como son la autoría, la renovación temática o el desarrollo de un lenguaje cinematográfico—. En ese sentido, la metodología aplicada no incluye una estructura de categorías o tipologías ni se desarrolla como una genealogía del personaje fílmico moderno. Debido a la infinita variedad y cantidad de autores y filmes que componen al cine moderno europeo, la elección filmográfica estará centrada en aquellos filmes menos abordados dentro de la bibliografía dedicada al tema; por consiguiente, es posible que existan algunas ausencias respecto a los títulos más obvios o recorridos. No obstante, estas omisiones intentarán ser compensadas con un intento de exhaustividad al momento de estudiar un filme en concreto.

CAPÍTULO 5

Entre la subjetividad y el tópico:

Definiendo los límites identitarios del personaje
fílmico moderno.

5. Entre la subjetividad y el tópico: definiendo los límites identitarios del personaje fílmico moderno.

5.1. La identidad del personaje fílmico moderno como caso de estudio.

Heterogeneidad, diversificación y un impulso renovador: estos los elementos que definen el *corpus* de la modernidad cinematográfica, incluso si su estudio se constriñe al ámbito europeo. Teniendo en consideración la dispersión de autores y filmes que componen a la modernidad cinematográfica, el principal desafío de esta investigación lo constituye un constante —y en algunos momentos infructuoso— ejercicio de delimitación conceptual que permita esbozar aquello que configura *lo moderno* dentro del cine; una tarea imposible que sólo puede ser sobrellevada a partir de lo que Carlos Losilla ha definido como un serpenteo de nombres y títulos que «entre ellos se asocian, se establecen vínculos, se agarran unos a los otros por miedo al vacío, pero esa sucesión de actos es una especie de roce o fricción cuyo rechinar expulsa

a muchos otros.»¹ Bajo estas condiciones, la investigación encarna la búsqueda y el estudio razonado de una problemática recurrente dentro de la multiplicidad que caracteriza al cine moderno europeo; a saber, el carácter liminar de las identidades que definen a sus personajes.

Esta condición fronteriza de los personajes radica en los modos de construcción del verosímil fílmico y su relación los discursos ideológicos que sustentan el engranaje sociocultural, teniendo en consideración los procesos de *desnaturalización* de la ficción cinematográfica que llevó a cabo el cine moderno. Siguiendo esta idea, el personaje fílmico moderno oscila entre dos modos de representación: por una parte, constituye una apertura de la realidad ficcional hacia nuevos discursos e ideologías que comenzaron a gestarse en las sociedades europeas a mediados del siglo XX —como la liberación sexual, la rebeldía juvenil, la independencia de la mujer, etc.—, y, por otro lado, encarna una serie de tópicos cinematográficos y otras realidades hipostadas por la emergente sociedad de masas. En ese sentido, el personaje fílmico moderno aparece como una instancia *deconstructiva* de los modos de configuración de verosímiles, sean éstos ficticios o fácticos; una operación donde la figura del autor es una pieza clave, en tanto que reivindica su labor como *artífice* de realidades. No obstante, esta operación de desvelamiento no puede desvincularse de la desconfianza generalizada hacia las formas de pensamiento modernas; del escepticismo filosófico que venía gestándose desde comienzos del siglo XX y que desembocó en un descreimiento del sujeto moderno y en el cuestionamiento de su posición hegemónica en la configuración de una cierta noción de mundo.

¹ LOSILLA, *op. cit.*, p. 18.

5.2. Capitalismo, industria cultural y el problema de la identidad en el cine moderno europeo.

Desde una perspectiva histórica, la modernidad cinematográfica surgió a mediados del siglo XX de la mano con lo que Sigmund Freud ya había definido a comienzos de siglo como “el malestar de la cultura”, un concepto que está referido a la crisis de los supuestos filosóficos que configuran al sujeto moderno y a su visión totalizadora del mundo. Este malestar, asociado al descubrimiento de los procesos pulsionales inherentes a la naturaleza humana, constituye lo que a finales del siglo XIX abrió paso hacia una nueva concepción de lo identitario: aquello que configura al individuo como una *entidad* también está condicionado por una realidad del Yo que se escapa al conocimiento:

Normalmente no tenemos más certeza que el sentimiento de nuestro sí-mismo, de nuestro yo propio. Este yo nos aparece autónomo, unitario, bien deslindado de todo lo otro. Que esta apariencia es un engaño, que el yo más bien se continúa hacia adentro, sin frontera tajante, en un ser anímico inconsciente que designamos “ello” y al que sirve, por así decir, como fachada: he ahí lo que nos ha enseñado —fue la primera en esto— la investigación psicoanalítica.²

Sin embargo, a lo largo del siglo XX este malestar de la cultura se convirtió en el referente de una nueva fractura en la unidad del sujeto, provocada principalmente por el advenimiento definitivo de la economía capitalista y el acelerado crecimiento de la cultura de masas: el desarrollo de nueva realidad que absorbe de modo fragmentario y des-diferenciado todos los aspectos de la existencia del individuo moderno, hasta

² FREUD, S. *El Porvenir de una ilusión; El Malestar en la cultura y otras obras (1927-31)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, p.66-67.

imponerse en todas sus instancias de autoconciencia o de subjetivación respecto a su entorno. Es así como surgió el concepto de alienación, el cual ha sido ampliamente abordado en las diferentes teorías de la modernidad; no obstante, en el contexto de los procesos identitarios conviene hacer referencia a la definición psicoanalítica del término. Si el ejercicio de autoafirmación del Yo se sustenta en la diferenciación de un *otro*, el concepto de alienación constituye el dismantelamiento de ese límite para establecer una relación des-diferenciada con el *afuera*. De ese modo, el sujeto internaliza como propios todos aquellos mecanismos significantes que están preestablecidos para mantener una cierta estructura de lo *real*; aquello que Piera Aulagnier define como el *identificante*:

Con este término defino un destino del yo y de la actividad de pensar cuya meta es tender hacia un estado aconflictivo, abolir todas las causas de conflicto entre el identifiante y el identificado, pero *también* entre el yo y sus ideales, lo que equivale a esperar la abolición de todo conflicto entre el yo, sus deseos y los deseos del yo de los otros catectizados por él. [...] Diré, por consiguiente, que el estado de alienación representa el límite extremo que puede alcanzar el yo en la realización de este deseo, y que si diera un paso más desembocaría en la muerte efectiva del pensamiento y, por esa razón, de sí mismo.³

Esta relación entre la disolución de la identidad y los procesos de alienación forma parte de las consecuencias derivadas del advenimiento de la cultura de masas y de la imposición de los nuevos modelos de consumo en todos los ámbitos de la vida moderna. Retomando las teorías de Theodor Adorno y Max Horkheimer, la industria cultural, basada en el espectáculo y orientada al entretenimiento, tiene como fin último la abolición del límite que separa al identificado y al *identifiante*, y lo hace

³ AULAGNIER, P. *Los Destinos del placer: alienación, amor, pasión*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 45.

a través de una estandarización y cosificación del sujeto hasta convertirlo en una pieza más en el engranaje de intercambio de bienes. Para llevar a cabo esta tarea de anulación de las diferencias y de todo rasgo identitario, la industria cultural recurre a la figura del *tópico*, la cual, en el caso específico del cine, corresponde al “tipo ideal” legitimado y perpetuado como un nuevo verosímil dentro de los posibles fílmicos: así nace aquel personaje con el que todo espectador pueda sentirse identificado; una figura estereotipada, dotada de unas características lo suficientemente universales para llegar a todo tipo de público.

Fue así como a mediados del siglo XX el cine se apropió de la imagen de la nueva clase media para erigirla en la pantalla como un nuevo espejo del individuo: «La industria cultural ha realizado malignamente al hombre como ser genérico. Cada uno es sólo aquello en virtud de lo cual puede sustituir a cualquier otro: fungible, un ejemplar. Él mismo, en cuanto individuo, es lo absolutamente sustituible, la pura nada, y eso justamente es lo que empieza a experimentar tan pronto como, con el tiempo, llega a perder la semejanza.»⁴ Y en ese proceso de identificación, el estereotipo cinematográfico es capaz de generar toda una red de significaciones que, en función de su circulación y de su consumo masificado, pueden *naturalizarlo* y perpetuarlo como una determinada manera de *ser* dentro de la realidad fáctica:

La descripción de la fórmula dramática por parte de aquella ama de casa: «meterse en los líos y salir a flote», define la entera cultura de masas, desde el *women serial* más idiota hasta la obra cumbre. Incluso el peor de los finales, que en otro tiempo tenía mejores intenciones, confirma el orden y falsifica el elemento trágico, ya sea que la amante ilegítima pague con la muerte su breve felicidad, ya sea que el triste final en las

⁴ ADORNO, Th.; HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994, p. 190.

imágenes haga brillar con mayor luminosidad la indestructibilidad de la vida real.⁵

Esta problemática, que está directamente vinculada con las formas de estructuración de las sociedades modernas, ha tergiversado el valor de la identidad en tanto que todo proceso de individuación y diferenciación está condicionado desde la esfera de lo universal: «Se reduce al bigote, al acento francés, a la voz ronca y profunda de la mujer de la vida, al *Lubitsch Touch*.»⁶ Es así como la individualidad del sujeto fue reemplazada por una pseudo-identidad, construida a partir del cruce de todos los elementos que configuran la cultura moderna, de modo que aquella utopía burguesa que aspiraba a una conciliación entre lo particular y lo universal se convirtió en un mecanismo de alienación:

La idea de que el sujeto no es la forma elemental y originaria, sino que el sujeto se forma a partir de cierto número de procesos que no pertenecen al orden de la subjetividad, sino a un orden difícil de nombrar y de hacer aparecer, pero más fundamental y más originario que el propio sujeto, no resultaba evidente. [...] Bataille, en cierta forma, Blanchot a su modo, también Klossowski, hicieron estallar, de igual manera, esta evidencia originaria del sujeto e hicieron surgir formas de experiencia en las que el estallido del sujeto, su disolución, la constatación de sus límites, sus basculaciones fuera de esos límites, muestran claramente que no existía esta forma originaria y autosuficiente que suponía clásicamente la filosofía.⁷

Teniendo en consideración estos factores, la modernidad cinematográfica aparece como un instrumento contestatario a la industria cultural en la medida que llevó a cabo todo un proceso reivindicativo de

⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁷ FOUCAULT, M. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 169.

la subjetividad: la institucionalización de la idea de autor —el filme se convierte en una forma de expresión personal y, por ende, en una herramienta discursiva—, el desarrollo de una conciencia lingüística —los recursos representacionales son reivindicados en su función significante— y la incorporación de nuevas temáticas —vinculadas a una determinada “visión de mundo” del autor e influenciadas por los cambios sociales—. Sin embargo, esta reapropiación del Yo que se manifiesta a través de las posibilidades críticas del filme se ve contrastada por una progresiva despersonalización de los personajes, situación que se desarrolla de manera más evidente en los denominados Nuevos Cines y que se extendió hasta el declive histórico de la modernidad cinematográfica, a finales de los años setenta.

En primer lugar, la predominancia de una mirada subjetiva trajo consigo una apertura del verosímil cinematográfico y produjo un desbarajuste de los criterios que organizan *lo posible* dentro de la realidad ficcional, convirtiéndose ésta en una zona difusa donde se desdibujan los límites entre el sueño y la vigilia, entre lo verdadero y lo falso, entre el pasado, el presente y el futuro, entre el acto puro y el recuerdo. Sin embargo, lo que verdaderamente está en juego no es esta disputa entre lo *aparente* y lo *verdadero* en el contexto de lo *objetivamente real*, sino que es la polivalencia significativa de todos los elementos que configuran en filme, especialmente de los personajes.

Por otra parte, esta íntima y compleja vinculación entre el sujeto y su entorno dentro del filme moderno está directamente relacionada con las profundas transformaciones que experimentaban las sociedades europeas una vez acabada la IIGM: «Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del “sueño americano” en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la

literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros...»⁸ Son precisamente aquellas intersecciones las que configuraron una extensa y heterogénea topografía de la modernidad cinematográfica, la cual sufrió una acelerada evolución desde el surgimiento del Neorrealismo italiano a mediados de los años cuarenta —el cual es considerado como una de las primeras manifestaciones (o anticipaciones) de *lo moderno* en el cine— hasta la gestación de los Nuevos Cines a mediados de los años cincuenta y comienzos de los sesenta: primero el Joven cine polaco y *el Free Cinema* en Gran Bretaña, y posteriormente la *Nouvelle Vague* en Francia, el *Junger Deutscher Film* (Joven Cine Alemán) en Alemania —el cual fue el precursor del *Neuer Deutscher Film* (Nuevo Cine Alemán)—, los nuevos cines de los países socialistas —la *Nova Vlnà* checa, el cine húngaro, la segunda y tercera generación de cineastas polacos, así como el cine de la URSS— y el desarrollo de nuevas cinematografías en otros países europeos.

Estos movimientos, junto al trabajo individual y/o colectivo de otros realizadores, configuraron unos nuevos parámetros cinematográficos que comenzaron a extenderse al resto del mundo, especialmente hacia Estados Unidos, Latinoamérica y Japón. Aunque diversificada a lo largo de todos estos autores y movimientos, la modernidad cinematográfica desarrolló un espíritu común asociado a la preeminencia de las posibilidades discursivas del filme frente a una nueva realidad que había conmocionado los modos de autoconciencia y percepción de los individuos. El filme moderno fue capaz de reflejar la relación fronteriza, conjuntiva y disyuntiva a la vez, que se estableció entre la experiencia subjetiva y las nuevas condiciones de vida: «Los personajes son múltiples, con interferencias débiles, y se tornan principales o vuelven a ser secundarios. [...] Todos están apresados en la misma realidad que

⁸ DELEUZE, *La Imagen-movimiento*, p. 287.

los dispersa.»⁹ Las primeras manifestaciones de este fenómeno se encuentran en filmes como *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) de Vittorio de Sica, donde los rasgos identitarios del personaje pierden relevancia frente al desarrollo de las acciones, basadas en el constante vagabundeo de un padre y su hijo a través de la ciudad en busca de una bicicleta robada; o en *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'échappé*, 1956) de Robert Bresson, donde las circunstancias del pasado que han llevado al protagonista a su situación actual de prisionero, así como su perfil psicológico o su emocionalidad, apenas son mencionados para priorizar los acontecimientos inmediatos, concentrados en las posibilidades de una fuga.

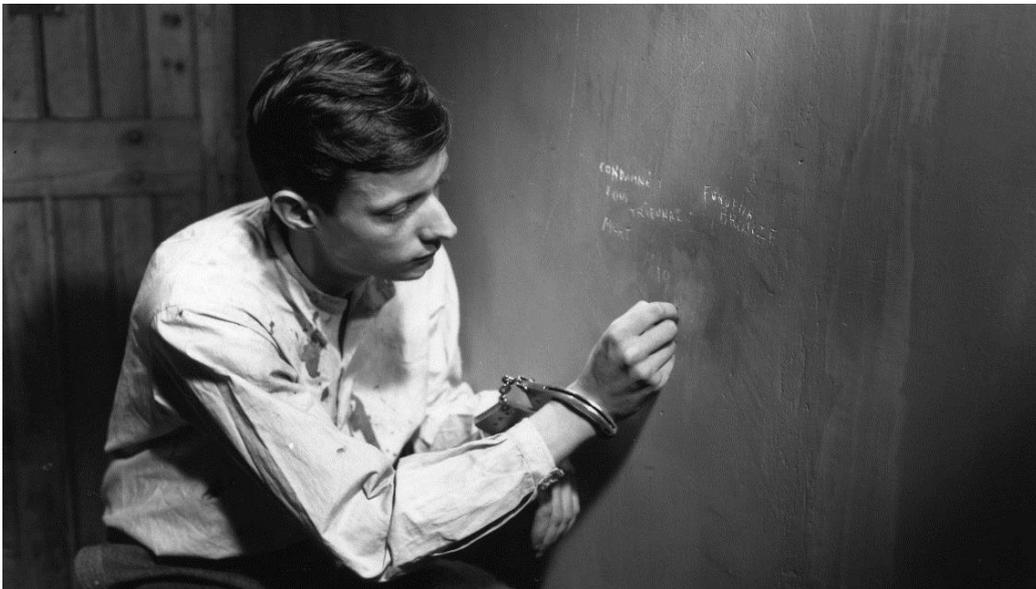


Ladrón de bicicletas (Vittorio de Sica, 1948)

Esta configuración del personaje constituye una de las características más distintivas del cine moderno, puesto que las formas del relato fílmico que habían primado hasta ese momento apelaban al desarrollo de personajes psicológicamente definidos que se desenvuelven en acciones concretas y coherentes en el trascurso de la trama: «El medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un

⁹ *Ibid.*, p. 288.

individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes.»¹⁰ Contrariamente a esta estructura, los personajes del cine moderno no responden a operaciones causales rigurosas y no manifiestan motivaciones claras ni unívocas; vagabundean a través de entornos que no poseen ninguna conexión emocional ni reactiva a sus movimientos, o abandonan sus propósitos en el devenir de una serie de acciones aparentemente inconexas y fútiles: «la realidad dispersiva y lacunar, la pululación de personajes de débil interferencia, su capacidad para convertirse en principales y para volver a ser secundarios, los acontecimientos que se posan sobre los personajes y que no pertenecen a los que sufren o provocan.»¹¹ Si bien estas características están asociadas a una nueva manera de concebir la estructura narrativa del filme, también manifiestan una íntima correspondencia con los profundos cambios que afectaban al individuo y a su entramado social a mediados del siglo XX; a las nuevas relaciones establecidas entre lo particular y lo universal que definieron Theodor Adorno y Max Horkheimer.



Un condenado a muerte se ha escapado (Robert Bresson, 1956)

¹⁰ BORDWELL, *La Narración en el cine de ficción*, p. 157.

¹¹ DELEUZE, *La imagen-movimiento*, p. 290.

Aunados bajo el concepto de progreso, el establecimiento definitivo del modelo económico capitalista y el acelerado desarrollo de la cultura de masas trajeron consigo una alteración de los ritmos y los modos de percepción del individuo dentro de las nuevas metrópolis. Esto produjo una serie de consecuencias que Daniel Bell agrupó en cuatro factores: número, interacción, autoconciencia y orientación hacia el futuro.¹² Estos conceptos están referidos al aumento de las interacciones físicas y psíquicas entre los individuos —especialmente a través de los nuevos medios de comunicación—, lo cual provocó una diversificación y fragmentación de la experiencia y afectó a los modos de autoconciencia del sujeto; en consecuencia, el individuo moderno ya no puede concebir su existencia desde una noción de *totalidad* —como ocurre en el ámbito de la religión, en el relato histórico o en una determinada noción de lo trascendente—: «Ya no creemos que una situación global pueda dar lugar a una acción capaz de modificarla. Tampoco creemos que una acción pueda forzar a una situación a revelarse, ni siquiera parcialmente. Caen las ilusiones más “sanas”.»¹³ Esta fragmentación de la experiencia subjetiva entre lo particular y de lo universal influyó directamente en las estructuras narrativas tradicionales, a saber, en los grandes relatos históricos y en las formas de *historización* del propio individuo: constituye lo que Hannah Arendt describe como la disolución de aquella identificación del sujeto, entendido como una entidad unívoca, con una cierta conciencia colectiva o generacional (como puede ser el sentido de pertenencia a una clase social o a algún tipo de ideología).

Contrariamente a esto, la instauración de las ideas de progreso y superación como los grandes motores existencia humana le arrebataron al individuo su lugar como actante en el engranaje del devenir sociohistórico.¹⁴ Es por esta razón que Reinhart Koselleck define el

¹² BELL, D. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza, 1977, p. 93.

¹³ DELEUZE, *La imagen-movimiento*, p. 287-288.

¹⁴ ARENDT, H. *La Condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005, pp. 285-286.

concepto de progreso como una cualidad específicamente moderna de la “historia en general”, en la medida que la experiencia del sujeto ya no constituye un agente de cambio y sentido de la historia, sino que se convierte en una herramienta destinada a alcanzar una meta universal hipostada, una expectativa de un futuro que nunca se consuma:¹⁵

La idea de progreso no habría generado, naturalmente, los *progresos concretos* que siempre ha habido tanto en la vida particular de las personas como en una generación o en un conjunto de generaciones, en el ámbito de la experiencia, de la voluntad o en la praxis en general; *el progreso* constituiría el grado sumo de generalización, una proyección a la totalidad de la historia, cosa que, evidentemente, no ha podido hacerse siempre. [...] La unidad de una teoría metodológicamente regulada sería experimentada como algo que va haciéndose cada vez más independiente de los individuos y de las generaciones concretas. Puede demostrarse cómo en esa gran extensión espacial del progreso quedan ancladas una serie de esperanzas de conseguir una mayor seguridad para el hombre en el mundo, pudiendo convertirse tales esperanzas en impulsoras de la realización de la propia idea.¹⁶

Fue así como el cine moderno, desde una perspectiva crítica o contestataria, intentó recuperar la vinculación entre el individuo y una determinada conciencia generacional e histórica. Así lo demuestran algunos de los filmes más emblemáticos del Neorrealismo italiano, los cuales, en una primera instancia, desarrollaron una visión colectiva y heroica de la guerra de resistencia —*Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, 1945) de Roberto Rossellini, *Vivere en pace* (1946) de Luigi Zampa, o *Achtung, ¡banditi!* (1951) de Carlo Lizzani, entre otros—, para pasar a una representación del individuo enfrentado con su realidad a

¹⁵ KOSELLECK, R. *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 351.

¹⁶ BLUMENBERG, H. *La legitimación de la edad moderna*. Valencia: Pre-textos, 2008, p. 39.

través de unas temáticas centradas en las consecuencias directas que dejó el conflicto bélico en la experiencia subjetiva del mundo: «Un “retorno a lo real” tras una larga temporada entre bambalinas. El gesto documental frente al gesto teatral. Una imagen dispersiva, insignificante en lugar de una representación confortable y unanímista del mundo. Un encuentro con la historia y sus ruinas. El definitivo final de la inocencia.»¹⁷ Siguiendo esta línea, los primeros filmes neorrealistas comenzaron a otorgarle un protagonismo diferente a los personajes, muchos de ellos enmarcados dentro de la figura del anti-héroe, lo cual no sólo implicó un cambio a nivel temático, sino que también marcó una diferencia de carácter formal:

The increased importance of the narrative background results in a narrative form in which visual motives and events happening in the background are granted almost equal importance to events happening to the main heroes in the foreground. This is a narrative form in which the hero is wandering through a multitude of different spaces that expresses his existential or psychological situation. [...] The neorealist heroes always have precise goals.¹⁸

Ejemplos emblemáticos de esta nueva relación entre la subjetividad del personaje y el entorno social se encuentran en *Germania anno zero* (1947) de Roberto Rossellini, donde el protagonista es un niño que intenta sobrevivir junto a su familia en la ciudad de Berlín una vez acabada la guerra; o *Umberto D.* (1952) de Vittorio de Sica, cuyo protagonista es un jubilado sumido en la pobreza que lucha cada día para poder subsistir. Dentro de esta misma dicotomía identidad-sociedad despiertan interés dos filmes cuyas protagonistas son mujeres. El primero de ellos es *Stromboli* (*Stromboli terra di Dio*, 1949) de Rossellini, en el que una refugiada —interpretada por Ingrid Bergman en su primera

¹⁷ FONT, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸ BÁLINT KOVÁKS, *op. cit.*, p. 253.

aparición dentro de su intensa trayectoria junto al director— que se encuentra en un campo de desplazados en Italia tiene como única salida el contraer matrimonio con un pescador oriundo de una pequeña isla llamada Stromboli, la cual vive constantemente amenazada por la erupción de un volcán:

Stromboli pone en escena a una extranjera que tendrá una revelación de la isla tanto más profunda cuanto que no dispone de ninguna reacción que pueda atenuar o compensar la violencia de lo que ve, la intensidad y la enormidad de la pesca del atún (“era horrible...”), la potencia espeluznante de la erupción (“estoy acabada, tengo miedo, qué misterio, qué belleza, Dios mío ...”)¹⁹

Muchas veces criticado debido a la incorporación de Ingrid Bergman —una estrella de Hollywood— como protagonista, este filme forma parte de una etapa en la que se acusa al director de «abandonar cada vez más, aparentemente, la preocupación del realismo social, de la crónica de actualidad, en beneficio, es cierto, de un mensaje moral cada vez más sensible, mensaje moral que puede, según el grado de malevolencia, solidarizarse con una de las dos grandes tendencias políticas italianas.»²⁰ Sin embargo, esta polémica relación entre el personaje —el Yo femenino, el extranjero u Otro— y la realidad social de posguerra —la Italia rural costumbrista, empobrecida y abandonada en la vorágine del progreso— refleja aquella fricción entre una identidad fragmentada, en conflicto consigo misma, y una sociedad atrapada en su propia historia, desgarrada del resto del mundo; una individualidad alienada en un conservadurismo costumbrista que se extingue con los últimos habitantes de la isla.

¹⁹ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, p. 12.

²⁰ BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2004, p. 384-385.



Germania anno zero (Roberto Rossellini, 1947)



Umberto D. (Vittorio de Sica, 1952)

Esta situación es la que describe Alain Bergala de modo muy asertivo cuando afirma que el cine de Roberto Rossellini presenta dos figuras importantes del escándalo: «el escándalo social ordinario, externo, y el que afecta interiormente a la conciencia que el personaje tiene del mundo y de sí mismo.»²¹ Esta doble figura está representada de manera explícita en la persona de Irene, interpretado por Ingrid Bergman en el filme *Europa '51* (1952), en el que una mujer de la aristocracia, luego de culparse por perder a su único hijo, se adentra en el universo de las clases más desfavorecidas; se ve inmersa en la miseria proletaria que es la cara oculta de su realidad burguesa. Mientras que su familia la considera loca y decide ingresarla en un hospital, el pueblo la erige como una santa y mártir, convirtiéndose en una figura límite que pone en conflicto su identidad frente a una determinada conciencia de grupo.



Stromboli (Roberto Rossellini, 1949)

²¹ BERGALA, A. "Roberto Rossellini y la invención del cine moderno." En: ROSSELLINI, R.; BERGALA, A. (comp.). *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 18.



Europa '51 (Roberto Rossellini, 1952)

A través de esta fricción entre lo particular y lo universal, el Neorrealismo preparó el camino hacia la configuración de un personaje fílmico que se posiciona en una zona fronteriza; que oscila entre un constante deseo de diferenciación y una construcción identitaria artificiosa o alienada dentro de un determinado estereotipo social y/o generacional: «Así, el paso de la familia y la clase a la generación como fuente “estructural” de confirmación crea nuevas tensiones en la identidad.»²² Y este conflicto identitario no fue solamente un elemento aislado en la construcción del personaje fílmico, sino que también constituye una pieza esencial de la modernidad cinematográfica: en su afán de diferenciarse, las nuevas oleadas de jóvenes directores que dieron vida al cine moderno estuvieron fuertemente influenciadas por un ímpetu rupturista frente a las prácticas fílmicas estandarizadas. En el caso de la *Nouvelle Vague*, surgida a la par con el prolífico ejercicio crítico de sus representantes en la revista *Cahiers du Cinéma*, sus integrantes desarrollaron una nueva concepción de actividad cinematográfica

²² BELL, *op. cit.*, p. 95.

marcada por la visión personal del autor y abierta a unas problemáticas actuales; del mismo modo, los jóvenes directores británicos agrupados en el denominado *Free Cinema* y amparados por las revistas *Sequence* y *Sight & Sound*, intentaban renovar la práctica fílmica nacional; al igual que el cine polaco, que desde una perspectiva anti-ideológica plasmada a través de los periódicos *Po prostu* y *Nowa Kultura*, generó toda una nueva corriente de pensamiento crítico respecto a las formas del poder.²³ Dentro del caso polaco destaca el filme *Pokolenie* [Generación, 1954] de Andrzej Wajda, el cual aborda la cruda situación que vivió toda una generación de jóvenes durante la ocupación nazi de Polonia. Su protagonista es un joven rebelde que vive en las afueras de Varsovia y que comienza a adentrarse en el movimiento de resistencia. Dentro de ese ambiente encuentra el amor y se ve inmerso en un complejo proceso individual de lucha y de construcción de valores, al tiempo que debe asumir la responsabilidad colectiva de una causa política.



Pokolenie (Andrzej Wajda, 1954)

²³ MICCICHÈ, L. "Teorías y poéticas del Nuevo Cine". En: MONTERDE, J.; RIAMBAU, E. (coords.) *Nuevos cines: (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 19.



Pokolenie (Andrzej Wajda, 1954)

De ese modo, el cine moderno se apropió de aquella zona fronteriza en la que confluyen el devenir del individuo y el transcurso de los grandes relatos históricos, situación que Marie-Claire Ropars-Wuilleumier define como el paso de la vida hacia el relato y de la acción a la mirada; la expresión del «desconcierto de una generación limitada a su simple discurso y que convierte al cine en el instrumento de una confesión personal.»²⁴ Es por esta razón que gran parte de los personajes del cine moderno oscilan entre la manifestación rebelde del libre albedrío y una cierta manipulación silente del destino, lo cual derivó en el desarrollo aparentemente caótico del relato fílmico o, como lo define Guilles Deleuze, en una estructura narrativa basada en el azar: «Unas veces el acontecimiento tarda y se pierde en tiempos muertos, y en otras se presenta demasiado pronto, pero no pertenece a aquel a quien le

²⁴ ROPARS-WUILLEUMIER, M. *Ensayos de lectura cinematográfica*. Madrid: Fundamentos, 1971, p. 12.

sucede (incluso la muerte...).»²⁵ Este recurso es muy característico de los filmes de la *Nouvelle Vague*, los cuales, en su gran mayoría, desarrollan una historia centrada en la vida de un personaje que se desenvuelve ajeno a las circunstancias que deciden su destino; que se muestra como un espectador de sus experiencias. Este tipo de personajes se encuentran en filmes como *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, 1959) de François Truffaut, *Al final de la escapada* o *Paris nous appartient* (1961) de Jacques Rivette, en los cuales las acciones parecen desvinculadas del personaje y no siguen un desarrollo causal coherente. Esta característica suele estar asociada a la forma-vagabundeo (*balade*) y a la idea del viaje iniciático, los cuales fueron dos de los recursos narrativos más explorados en el filme moderno —como en *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953) de Roberto Rossellini o en *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) de Ingmar Bergman—.

Siguiendo esta idea de la errancia y su relación con los procesos identitarios del personaje, es importante mencionar que esta pérdida de linealidad y rigurosidad causal del relato fílmico está estrechamente vinculada con aquella desaparición del devenir del individuo en la *macrohistoria*. Dentro de ese contexto, el filme moderno abordó esta problemática a partir de la representación de un permanente deambular urbano que, en la mayoría de los casos, carece de una estructura activa y afectiva que le otorgue un cierto sentido: «En efecto, esto es lo más claro del vagabundeo moderno, realizarse en un espacio cualquiera, estación de apartado, almacén abandonado, tejido des-diferenciado de la ciudad, en contraste con la acción, que casi siempre se desenvolvía en los espacios-tiempos cualificados del viejo realismo.»²⁶ Fue así como los temas relacionados con la itinerancia comenzaron a diversificarse hacia

²⁵ DELEUZE, *La imagen-movimiento*, p. 288.

²⁶ *Ibid.*, p. 289.

diversas líneas argumentales en las que predomina una íntima relación entre los trayectos espacio-temporales y el estado mental del personaje.

Dos ejemplos opuestos de este mismo recurso corresponden a *El desierto rojo* (Il deserto rosso, 1964) de Michelangelo Antonioni y el cuarto largometraje de Wim Wenders titulado *Alicia en las ciudades* (Alice in den Städten, 1974). El primero de ellos se desarrolla en las calles de Rávena, donde la protagonista deambula sin sentido mientras se recupera del shock post-traumático que le causó un accidente automovilístico. A lo largo de su vagabundeo la ciudad aparece distante y claustrofóbica, del mismo modo que su vida comienza a parecer una borrosa secuencia de acciones incoherentes, como si intentase avanzar a través de un desierto físico y emocional del cual no sabe (y no puede) escapar.



El desierto rojo (Michelangelo Antonioni, 1964)

Desde una perspectiva opuesta, el protagonista de *Alicia en las ciudades* es un periodista que recorre Estados Unidos para preparar un artículo; no obstante, su deambular a lo largo de carreteras y paisajes baldíos se convierte en un viaje de huida de sí mismo que, por extrañas circunstancias, continúa en Holanda junto a Alice, una niña a la que debe llevar a Alemania por encargo de su madre. En ambos casos el vagabundeo constituye el hilo conductor de la trama: las motivaciones de esos trayectos son omitidas, o son confusas y contradictorias, de modo que es el desplazamiento en sí lo que configura el desenvolvimiento del relato fílmico. Paralelamente, estas relaciones entre el sujeto y su entorno se enmarcan dentro del contexto mucho más amplio de la escena social y cultural europea de aquellos años: las tensiones políticas derivadas de la división de Alemania, el creciente desarrollo de una economía capitalista y la emergencia de las clases medias y proletarias, el incremento de los procesos migratorios, la crisis de la familia como base de la estructura social y el progresivo poder de juventud como pieza clave en el ámbito sociopolítico y económico, entre muchos otros condicionantes.



Alicia en las ciudades (Wim Wenders, 1974)

Todos estos factores influyeron de modo decisivo en la renovación del repertorio temático que caracterizó a la modernidad cinematográfica, especialmente en sus primeros años, donde la reivindicación de la juventud y de las clases medias como fuerza de cambio —social, económico, político— fue una de sus vertientes más exploradas. Fue así como adquirió relevancia una determinada visión del mundo desde los ojos de la juventud: los problemas cotidianos de una vida infantil y adolescente —en muchos casos desde una perspectiva autobiográfica— enfrentada a la frustración y el desencanto de una realidad social enfrascada en el pasado —*Germania anno zero* o *Mouchette* (1967) de Robert Bresson—, así como las problemáticas referentes a la educación, la emancipación juvenil o al amor, todas ellas íntimamente vinculadas con cuestiones políticas o de carácter moral —*Sommarlek* [Juegos de verano, 1950] de Ingmar Bergman o *Sábado noche, domingo mañana* (Saturday Night, Sunday Morning, 1960) de Karel Reisz—.

Como parte de estos nuevos temas también comienzan a ser relevantes la vida urbana y los movimientos migratorios —desde el campo a la ciudad y hacia los países mejor posicionados a nivel económico—, así como las problemáticas de discriminación social y racial —*Rocco y sus hermanos* (Rocco e i suoi fratelli, 1960) de Luchino Visconti o *Katzelmacher*—; discriminación de género, la cual se vio agudizada por la emancipación sexual y económica de la mujer —*Cléo de 5 a 7* (Cléo de 5 à 7, 1960) de Agnès Varda o *The Sailor from Gibraltar*— y también la discriminación sexual, en tanto que muchos filmes sacan a luz la realidad social de la homosexualidad —*Escenas de caza en la Baja Baviera* (Jagdszenen aus Niederbayern, 1969) de Peter Fleischmann o *El conformista* (Il conformista, 1970) de Bernardo Bertolucci—.

Por otra parte, este nuevo repertorio fílmico también estuvo acompañado por una relectura de los viejos géneros del cine

hollywoodense, esas «verdaderas instituciones dentro de la maquinaria industrial y simbólica del clasicismo.»²⁷ Entre los directores que retomaron y adaptaron las diversas estrategias narrativas de los géneros se encuentra Godard, quien abordó el musical y la comedia —*Une femme est une femme, Banda Aparte* (Bande à part, 1964)—, el género fantástico —*Lemmy contra Alphaville* (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965)— o la serie negra —*Al final de la escapada*—; François Truffaut, que se inspiró en el *suspense* de Alfred Hitchcock —*La novia vestía de negro* (La mariée était en noir, 1968)— y en la comedia sentimental —*Besos robados* (Baisers volés, 1968)—; Rainer W. Fassbinder recuperó algunos elementos del cine negro —*Der Amerikanische Soldat* [El soldado americano, 1970]— y del melodrama de Douglas Sirk —*Todos nos llamamos Alí* (Angst essen Seele auf, 1974)—; o Wim Wenders, uno de los directores que exploró en profundidad los tópicos del *western* clásico y los elementos más representativos del *New American Cinema*, como la incomunicación humana y la búsqueda personal a través del viaje —*París, Texas* (1984)—.



Lemmy contra Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965)

²⁷ FONT, *op. cit.*, p. 61.

5.3. Identidades estereotipadas: la figura del tópico como herramienta crítica en el cine moderno europeo.

Este recorrido por la historia del cine, reapropiada a través de una renovación de gran parte de su imaginario temático y estilístico, refleja hasta qué punto el devenir de la modernidad cinematográfica no constituye una ruptura o un punto de inflexión respecto a las prácticas fílmicas anteriores, sino que se erigió como una alternativa a la institucionalización o la tendencia al “academicismo” que ejercía hasta ese momento la industria hollywoodense:

Así, para fines de los '50 todas las exploraciones y experimentos que definen al cine moderno ya estaban cartografiados en embrión: el rechazo al clasicismo, había nuevas aproximaciones a la narrativa; a la actuación y a la caracterización y, por tanto, al cuerpo y al gesto; al despliegue de relaciones temporales y de lugar o espacio; y, en último término, a la misma representación: el acto de mostrar o imaginar el mundo.²⁸

He aquí la distinción de un cine denominado clásico frente a uno moderno, basada en el desarrollo de nuevos modos de abordar el quehacer cinematográfico: «Toda modernidad confunde variación con evolución. En lugar de un verdadero desarrollo presenciamos resurrecciones y mixturas de viejos estilos.»²⁹ Y en el caso específico del personaje fílmico moderno, este fenómeno se manifiesta de manera explícita a través la relectura —irónica, nostálgica— que muchos autores hicieron de la figura del tópico: personajes que han sido diseñados y alimentados a lo largo de la historia del cine a través de los diferentes

²⁸ MARTIN, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ SPENGLER, O. *La decadencia de Occidente, Tomo I*. Madrid: Espasa-Calpe, 1940, p. 286.

géneros —el *gángster* americano, la *femme fatale*, el héroe o el *gigoló*, entre muchos otros—, y cuya persistencia en el imaginario social los ha naturalizado hasta otorgarles un valor significativo en la realidad «hasta tal punto que cada cual no posee en sí más que tópicos psíquicos por medio de los cuales piensa y siente, se piensa y se siente, siendo él mismo un tópico entre otros en el mundo que lo rodea.»³⁰ Es por esta razón que muchos de los cineastas pertenecientes a los Nuevos cines —como Jean-Luc Godard, Wim Wenders o Rainer W. Fassbinder, entre otros—, incorporaron aquellos tópicos desde una perspectiva deconstructiva; es decir, a través del desvelamiento de aquella paradoja en la que un ente de ficción es capaz de condicionar y tergiversar un cierto imaginario de lo real. En ese sentido, uno de los aportes más sugestivos del filme moderno europeo fue, precisamente, dotar a esos elementos comunes de una nueva capacidad hermenéutica asociada a una función discursiva:

Se il cinema che diciamo moderno ha qualcosa da dirci, è proprio in questa capacità di dubitare di sé e delle cose, dello sguardo e dei valori stabilizzati, della nostra e altrui compiutezza e onnipotenza; ed è nella tenacia con la quale mette in gioco le cose, l'altro da sé, le differenze, invitandoci alla pratica del viaggio (anche nel senso geografico della parola), del vagabondaggio e della ricerca sperimentale. Una pratica che mette in gioco il Soggetto, non lo esalta e non lo annulla, semplicemente lo relativizza, e così facendo lo allontana dai totalitarismi neo-idealistici, avvicinandolo a quella radicale democraticità e laicità del pensiero scientifico che costituisce il patrimonio più autentico della modernità.³¹

Es así como el cine moderno fue capaz de conjugar lo clásico y lo nuevo a través de la incorporación de nuevos tópicos y verosímiles, convirtiéndolos en una poderosa herramienta crítica; en una alternativa a

³⁰ DELEUZE, *La imagen-movimiento*, p. 290.

³¹ DE VINCENTI, *Il cinema moderno e la nozione d'autore*, p. 25

la fuerza alienante que Theodor Adorno y Max Horkheimer asociaban a la poderosa maquinaria de la industria cultural que es el cine. Reapropiado por el filme moderno, el tópico cinematográfico —que opera como un reflejo imposible del individuo— ha sido *deconstruido* para desvelar su carácter artificioso a través de una relación liminar, conjuntiva y disyuntiva a la vez, con la subjetividad del personaje; es enfrentado con individualidades inconsistentes y erráticas que dejan al descubierto esa realidad *otra* que les ha dado vida al dotarlos de «una apariencia ficticia de existencia autónoma, de los prestigios ilusorios de la individualidad, sin ser capaz de conducirlos al verdadero *ser*. La pintura de seres superficiales, bidimensionales, reducidos a sus más intrínsecas determinaciones, ya es, de por sí, una sátira, la instauración de una causa y un juicio contra el régimen establecido, aun cuando la reivindicación social quede sin formular.»³² Siguiendo este razonamiento, el presente estudio pretende demostrar la existencia de aquella zona límite o fronteriza en la que se enfrentan la subjetividad y el tópico a través de la identidad del personaje fílmico moderno; identificar la línea difusa que delimita una psicología inestable (subjetividad) y una personalidad definida desde *fuera* (estereotipo):

La frontera es una necesidad, porque sin ella, es decir sin distinción, no hay identidad, no hay forma, no hay individualidad y no hay siquiera una existencia real, porque ésta queda absorbida en lo informe y lo indistinto. La frontera conforma una realidad, proporciona contornos y rasgos, construye la individualidad, personal y colectiva, existencial y cultural.³³

³² MAGNY, C. *La era de la novela norteamericana*. Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972, p. 131.

³³ MAGRIS, C. *Utopía y desencanto: historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 63.

Y este fenómeno suele ser mucho más sugestivo en los personajes femeninos, especialmente en aquellos que manifiestan una disociación con su cuerpo o algún tipo de conflicto con su sexualidad o con sus relaciones amorosas —*El desierto rojo* de Michelangelo Antonioni, *Giulietta de los espíritus* (Giulietta degli spiriti, 1965) de Federico Fellini, *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, *Repulsión* (Repulsion, 1967) de Roman Polanski o *Une femme douce* (1969) de Robert Bresson—.



Giulietta de los espíritus (Federico Fellini, 1965)



Repulsión (Roman Polanski, 1967)

Estas cuestiones demuestran hasta qué punto la identidad femenina, tanto en su nobleza como en sus ámbitos más sórdidos, es construida desde el exterior, a partir de un condicionamiento y alienación social. Por otra parte, es interesante el hecho que este tipo de personajes femeninos ganaran relevancia al mismo tiempo en el que surgían el feminismo y las diferentes teorías de género; una época en la que comienza a debatirse la libertad sexual de la mujer y su rol como sujeto de derecho dentro de la cultura occidental:

Lo veremos en los trabajos de Chantal Akerman con sus «fotográficas» puestas en escena del cuerpo femenino (en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce*, el filme que le revela en 1975, se puede ver por espacio de tres horas a una viuda, Delphine Seyrig, haciendo la colada, la cocina, la casa... antes de prostituirse), y en los filmes «feministas» de Vera Chytilová (*Las margaritas*, 1966), Alexander Kluge (*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* [Trabajo ocasional de una esclava], 1974) y Peter Handke (*La mujer zurda*, 1978) introduciendo el cuerpo de la mujer, del ama de casa, en el sistema general de la producción pero también en la vacuidad del acto gratuito de la existencia.³⁴

En función de todo lo planteado, el objetivo principal de la investigación es ahondar en el carácter liminar del personaje fílmico moderno, el cual se alterna entre una aparente autonomía en el plano psicológico y el desvelamiento de los tópicos que configuran una determinada noción del Yo. Estas actitudes y decisiones aparentemente incoherentes o inconexas que caracterizan a los personajes —y que dotan al relato fílmico de una cierta inconsistencia o una pérdida de linealidad—, si bien son presentadas como una manifestación de la subjetividad, realmente esconden la ausencia de una realidad psicológica profunda: aquella facilidad que tienen para tomar decisiones o ser

³⁴ FONT, *op.cit.*, p. 146.

negligentes, coger un empleo o enamorarse y abandonar todo más tarde; en resumen, actitudes y situaciones llevadas a cabo sin ninguna razón aparente. Podría decirse que son sujetos *superficiales*, que se mueven casi por azar; sin embargo, son capaces de reconocer el absurdo en el que deambulan sus vidas:

Los amores, las decisiones son grandes bolas que ruedan sobre sí mismas. Todo lo más podemos percibir una especie de congruencia entre el estado psicológico y la situación exterior, algo como una relación de colores. [...] Pero parecen ligeras y fútiles, como una tela de araña colocada sobre pesadas flores rojas. [...] Los actos, las emociones, las ideas, se instalan bruscamente en un personaje, hacen en él su nido y le abandonan sin que él mismo intervenga mucho en ello. No habría que decir que los sufre: los testimonia, y nadie podría asignar una ley a sus apariciones.³⁵

Es esta doble naturaleza de la identidad del personaje lo que le convierte en una figura del límite, en una instancia donde la concepción unívoca del Yo aparece como un *artificio* y donde la representación de lo identitario se erige como la frontera —e incluso la transgresión— de la subjetividad moderna al desvelar los fragmentos —cinematográficos, lingüísticos, sociales, históricos, etc.— que configuran una cierta idea del individuo. Y dicha transgresión y disolución de la identidad del personaje se desarrolla de manera explícita en los filmes de Alain Robbe-Grillet titulados *Trans-Europ-Express* (1966) y *L'homme qui ment*: en ambos casos el protagonista encarna el tópico del *gángster* americano, y el devenir de la trama está basado en la constante deconstrucción de la identidad del personaje: «il raconte une histoire vaguement policière, dont les éléments sont censés comporter une part

³⁵ SARTRE, J. "A propósito de John Dos Passos y de 1919". En: *El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada, 1960, p. 16.

d'improbabilité, affectés qu'ils sont d'un indice de doute, peut-être complètement imaginaires.»³⁶ En el caso de *Trans-Europ-Express*, el desarrollo del relato está condicionado por la intromisión como personajes del director, su asistente y su productor, quienes se encuentran viajando en tren; mientras que en *L'homme qui ment* es el mismo protagonista quien va desencadenando una serie de incongruencias y rupturas de su identidad hasta el final del filme, momento en el que se dirige a la cámara y desmantela la ilusión cinematográfica. Tomando los postulados de Roland Barthes, la estructura narrativa de ambos filmes opera como una escritura múltiple: «todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo.»³⁷ Es así como Alain Robbe-Grillet opera con la suspensión progresiva del sentido del filme, renunciando a la hegemonía del significado unívoco que caracteriza al relato fílmico clásico.



Trans-Europ-Express (Alain Robbe-Grillet, 1966)

³⁶ NARBONI, J. "La maldonne des sleepings". En: *Cahiers du Cinéma*, nº188 (marzo 1967), p. 65.

³⁷ BARTHES, R. *El Susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 68.



L'homme qui ment (Alain Robbe-Grillet, 1968)

Este ciclo de construcción y disolución de la identidad del personaje corresponde a lo que Deleuze definió con el concepto del falsario, el cual opera a través de una cadena de metamorfosis que nunca llega a la *verdad*: «El hombre verídico formará parte de la cadena. En un extremo como el artista, en el otro extremo como la enésima potencia de lo falso. Y la narración no tendrá otro contenido que la exposición de estos falsarios, su deslizamiento de uno a otro, sus metamorfosis mutuas.»³⁸ Cabe destacar que este recurso representacional fue recurrente hacia finales de los años sesenta, período en el que la gran mayoría de autores estaban adentrándose en diversas temáticas relacionadas con la

³⁸ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, p. 179.

alienación, el desencanto y el fracaso de las utopías sociales. Dentro de ese contexto se desarrollaron personajes como el protagonista de *Deseo de una mañana de verano*, o el de *Warum läuft Herr R. Amok?* [¿Por qué le da el ataque de locura al señor R.?, 1970] de Rainer W. Fassbinder: en ambos casos, el protagonista inicia un camino deconstructivo hacia el vacío y el absurdo que configuran su existencia. Otro ejemplo icónico de este personaje solipsista corresponde al protagonista de *El extranjero* (Lo straniero, 1967), un filme de Luchino Visconti basado en la novela homónima de Albert Camus: de manera muy similar a la novela *El proceso* de Franz Kafka,³⁹ la trama gira en torno a un empleado de clase media llamado Mersault, quien durante sus vacaciones en la playa comete un crimen no premeditado y carente de todo sentido. A través del proceso judicial al que se ve sometido el personaje, comienzan a desvelarse las incongruencias de todo el sistema de valores que controlan al sujeto y a la sociedad; queda al descubierto el absurdo de los imperativos categóricos que condicionan la existencia y que intentan modular la emocionalidad de los individuos hasta despojarlos de su identidad y de su vida interior. En ese sentido, Mersault constituye un recipiente *vaciado* de toda subjetividad para ser modulado por las estructuras de poder:

Diríase que su vida se proyecta sobre una pantalla a medida que se va desarrollando, y que él la contempla desde el exterior. De sí mismo, sólo tiene la visión, absolutamente semejante a la que pueden tener los demás, de sus propios comportamientos; nada sabe de sus sentimientos, o de las reacciones psicológicas que debería tener (tristeza durante la muerte de su madre, amor por María, arrepentimiento por la

³⁹ *El proceso* fue llevada al cine con el mismo título por Orson Welles en 1962 y, aunque fue ambientado en los años sesenta, el filme conserva el tono claustrofóbico y la atmósfera de pesadilla kafkiana a través del estilo único del director; una forma de hacer cine marcada por la firma de autor y que puede reconocerse principalmente por sus personajes falsarios o usurpadores de identidades.

muerte del árabe, etc.). Por eso aparece ante sí mismo como *extranjero*: sólo se ve como lo ven los otros, desde su mismo punto de vista. La paradoja técnica de la narración de Camus consiste en ser falsamente introspectiva.⁴⁰

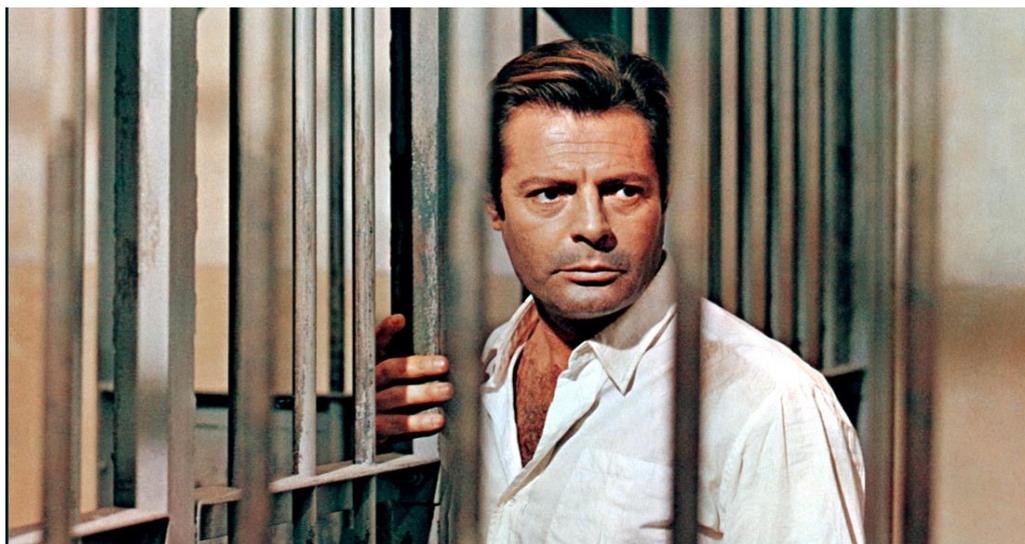
Esta noción de la identidad como imposibilidad abre el camino hacia diversas teorías críticas que se enmarcan dentro de lo que se conoce como el pensamiento posmoderno, el cual, en la medida que se presenta como una superación de la modernidad, augura el declive de la subjetividad —lo cual propició el desarrollo de diversos planteamientos teóricos que giran en torno a la “muerte del autor”—. Esta idea es trabajada por Gilles Deleuze y Félix Guattari a través del concepto de *rizoma*. Ambos filósofos sostienen que una obra nace de un determinado autor y aborda una cierta temática, pero que su verdadero origen, su posicionamiento y sus niveles de significación no dependen exclusivamente de una mirada subjetiva; contrariamente, esa subjetividad se encuentra conectada en una relación *rizomática* o de redes infinitas con una serie de *agenciamientos* culturales:

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. [...] En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. [...] Todo eso, las líneas y las velocidades mesurables, constituye un agenciamiento (*agencement*).⁴¹

⁴⁰ MAGNY, C., *op. cit.*, p. 71-72.

⁴¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002, p. 9-10.

Si bien esta reflexión no se refiere de manera explícita a la noción de identidad dentro del cine moderno europeo, sí constituye una herramienta hermenéutica al momento de estudiar al personaje como tópico. Algunos ejemplos de esta correspondencia se encuentran en los personajes femeninos, los cuales son filtrados por una mirada predominantemente masculina (el autor) y son construidos a partir de todos los condicionantes socioculturales —su rol como madre y esposa, su lugar en el ámbito académico laboral, sus libertades sexuales, etc.— que configuran una cierta idea de la mujer. En ese sentido, el personaje femenino, ya sea por afirmación, negación u omisión, refleja esa red rizomática, aquel mapa infinito de verosímiles, tópicos, ideologías y referencias que construyen la realidad y la identidad de los individuos.



El extranjero (Luchino Visconti, 1967)

CAPÍTULO 6

Autoría, discurso e ideología:

Configuración de nuevas identidades en el cine
moderno europeo

6. Autoría, discurso e ideología: configuración de nuevas identidades en el cine moderno europeo.

6.1. Institucionalización del Autor.

Uno de los elementos más decisivos en el surgimiento de la modernidad cinematográfica fue el inicio de un complejo proceso de renovación de los sistemas de producción tanto en Europa como en Estados Unidos. Entre 1950 y 1960 la industria hollywoodense atravesaba una profunda crisis en todos sus ámbitos, lo cual coincidió con el período de florecimiento de diversos directores independientes que ya poseían una reconocida trayectoria. Entre los más renombrados se encuentran Carl Theodor Dreyer, Jean Renoir, Yasujirō Ozu, Ingmar Bergman o Robert Bresson, quienes en esa época estaban consolidando un determinado estilo personal, alejado de las pautas establecidas por el cine de Hollywood: «Porque no deja de ser llamativo que, en ese mismo momento que suele caracterizarse como punto neurálgico alrededor del cual nace la “modernidad” cinematográfica, aparezcan las obras de madurez de determinados cineastas más veteranos que también asimilan ese *Zeitgeist* incluso con modos más radicales que algunos de los

jóvenes debutantes.»¹ Siguiendo esta idea, Francesco Casetti sostiene que una buena parte de las innovaciones que trajo consigo la modernidad cinematográfica ya habían comenzado a gestarse entre 1930 y 1940 —como la tendencia hacia el realismo—, mientras que algunas de sus características más relevantes —como la exploración del lenguaje cinematográfico— ya se habían desarrollado plenamente en el período prebélico y sólo fueron sistematizadas durante la posguerra.² Esto demuestra que la modernidad cinematográfica no constituye un punto de inflexión entre un “antes” y un “después” dentro de la historia del cine, sino que corresponde a una fase de apertura a nuevas formas y recursos representacionales dentro de la práctica fílmica.

El desarrollo de estas nuevas posibilidades creativas no sólo significó una alternativa a los criterios estéticos, temáticos y estilísticos estandarizados e institucionalizados por el cine hollywoodense, sino que además dio cabida a una serie de reflexiones en torno a la figura del autor y a la configuración del filme como una instancia discursiva. Siguiendo los postulados de Jacques Aumont, el carácter subjetivo y la función expresiva que adquirió la práctica cinematográfica asociada al despliegue de un estilo particular —lo cual ya venía gestándose desde los inicios de la práctica cinematográfica—, fue lo que la convirtió en una pieza constitutiva de la cultura moderna.³ En efecto, esta idea ya había sido esbozada en 1943 por Carl Theodor Dreyer, quien se refirió a la noción de “estilo” como un “acto poético” a través del cual se manifiesta la individualidad del autor:

El primer impulso creativo de una película procede del escritor cuya obra sirve de fundamento al filme. Pero, en cuanto

¹ LOSILLA, *op. cit.*, p. 18.

² CASETTI, F. *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 15.

³ AUMONT, J. *Moderne?: comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. París: Cahiers du Cinéma, 2007, p. 11.

el escritor ha asentado los fundamentos, la tarea del director consiste en crear el estilo de la película. Le incumben todos los detalles artísticos. Sus sentimientos y sus estados de ánimo son los que deben colorear la película y suscitar los sentimientos y los estados de ánimo correspondientes en el espectador. A través del estilo insufla a la obra esa alma que la convierte en arte. Le corresponde darle un rostro a la película, a saber: su propio rostro.⁴

Sin embargo, esta nueva capacidad expresiva del filme no se reduce al desarrollo de un modo de representación particular que identifica a un determinado autor —lo cual ha estado presente a lo largo de toda la historia del cine y, por ende, no es exclusivo de la modernidad cinematográfica⁵—, sino que se extiende a la configuración de un discurso personal; a la manifestación de una determinada *visión de mundo* y, por ende, a la búsqueda de nuevos verosímiles cinematográficos que encarnan aquella “opacidad” significativa asociada al cine moderno: «A fin de cuentas, una de las posibles líneas divisorias de la modernidad es aquella que incita a pasar de una representación estable y “objetiva” a una representación incierta, a sabiendas de que en el trayecto se instituye la arbitrariedad de la mirada tanto por parte de quien está detrás de la cámara, el cineasta, como de quien está delante de la pantalla, el espectador.»⁶ Y esta legitimación de la subjetividad del autor como instancia *creadora* se llevó a cabo a través de un amplio trabajo de reflexión teórico-crítica que dio vida a una serie de revistas especializadas y a otras publicaciones desarrolladas por esta nueva oleada de cineastas.

⁴ DREYER, C. *Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*. Barcelona: Paidós, 1999, p.60.

⁵ El concepto de autor ha estado presente en el cine desde sus orígenes. Así lo demuestra la fuerte individualidad de las producciones de Sergei Eisenstein, David W. Griffith, Friedrich W. Murnau o Fritz Lang, cuyos filmes constituían una obra reconocible a partir de una serie de elementos formales y temáticos identificables como una “firma” de autor.

⁶ FONT, *op. cit.*, p. 31.

Esta relación entre la autoría y el ejercicio de la crítica fue un factor decisivo en el desarrollo de la modernidad cinematográfica, en tanto que propició la institucionalización de aquella mirada subjetiva dentro del filme; la apertura hacia realidades que hasta ese momento no habían tenido cabida dentro de las temáticas y personajes tradicionales, y que posteriormente fueron reconocidas y legitimadas como la manifestación de lo que fue definido como *poéticas personales*. Este concepto fue desarrollado por un grupo de jóvenes críticos y cineastas franceses —también conocidos como “jóvenes turcos”— a mediados de los años cincuenta en la revista *Cahiers du Cinéma*, la cual constituyó el primer impulso para la trayectoria cinematográfica de estos futuros directores que darían vida al movimiento de la *Nouvelle Vague*.

6.1.1. *Cahiers du Cinéma* y la política de los autores.

A lo largo de los primeros números de *Cahiers du Cinéma* los “jóvenes turcos” desarrollaron el concepto de *politique des auteurs*, el cual estaba destinado a legitimar la construcción de una realidad fílmica estrechamente vinculada a la subjetividad del autor. Sin embargo, y mucho antes de que surgiera la revista, André Bazin ya había planteado esta idea a través de la reivindicación de lo que él mismo definió como un nuevo “realismo” cinematográfico y como el verdadero objetivo de la práctica fílmica: la representación del mundo filtrado por la mirada del autor. Fue así como Bazin destacó las producciones de una serie de directores que él consideraba como grandes exponentes de una premisa que posteriormente fue legitimada por los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*: «Rossellini como padre del Neorrealismo italiano, Welles o Wyler como introductores de la profundidad de campo, Chaplin o Tati como máximos exponentes del *slapstick* y Hawks por la “transparencia” realista de sus imágenes. Bajo estos postulados se formaron los “jóvenes

turcos” que, desde su incorporación a *Cahiers du Cinéma*, aplicaron personalmente los principios del maestro.»⁷ Tomando como referencia las aportaciones de Bazin y en función de esta institucionalización de la idea de autor, los “jóvenes turcos” desarrollaron el concepto de *politique des auteurs*, el cual apareció por primera vez en un artículo que François Truffaut dedicó al cineasta francés Abel Gance⁸. Sin embargo, el concepto fue legitimado a partir de otra crítica, también escrita por Truffaut, que reivindicaba el filme de Jacques Becker titulado *Alí Babá y los cuarenta ladrones* (*Ali Baba et les quarante voleurs*, 1954), el cual fue considerado como una producción comercial que no se hallaba a la altura de las mejores obras del director:

Ali Baba eut-il été raté que je l'eusse quand même défendu en vertu de la *Politique des Auteurs* que mes congénères en critique et moi-même pratiquons. Toute basée sur la belle formule de Giraudoux : « il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs » elle consiste à nier l'axiome, cher à nos aînés selon quoi il en va des films comme des mayonnaises, cela se rate où se réussit. De fil en aiguille, ils en arrivèrent — nos aînés — à parler, sans rien perdre de leur gravité, du vieillissement stérilisateur voire du gâtisme d'Abel Gance, Fritz Lang, Hitchcock, Hawks, Rossellini et même Jean Renoir en son hollywoodienne période. En dépit de son scénario trituré par dix ou douze personnes, dix ou douze personnes de trop excepté Becker, *Ali Baba* est le film d'un *auteur*, un auteur parvenu à une maîtrise exceptionnelle, un *auteur de films*. Ainsi la réussite technique d'*Ali Baba* confirme le bien-fondé de notre politique, la *Politique des Auteurs*.⁹

A través de estas palabras, François Truffaut defiende la idea de que el filme de un cineasta adquiere valor en tanto que está constituido

⁷ MONTERDE, J.; RIAMBAU, E.; TORREIRO, C. *Los “nuevos cines” europeos: 1955-1970*. Barcelona: Lerna, 1987, p. 166-167.

⁸ TRUFFAUT, F. “Sir Abel Gance”. En: *Arts*, nº479 (septiembre 1954), p. 3.

⁹ TRUFFAUT, F. “Ali Baba et la *Politique des Auteurs*”. En: *Cahiers du Cinéma*, nº44 (febrero 1955), p. 47.

por una mirada subjetiva, por la manifestación de un determinado discurso que es representado a través de un estilo o poética personal. En ese sentido, la *politique des auteurs* reivindica la capacidad creadora de un cineasta que es capaz de elaborar nuevos verosímiles y abordarlos con unos recursos formales únicos:

Los textos fundadores de los *Cahiers du Cinéma* asocian de un modo irreversible la adhesión a un cineasta y la comprensión de su universo formal, personal; para decirlo en pocas palabras: su visión de mundo. Los primeros reciben el título de “autores”, la segunda adopta el nombre de “puesta en escena”. La política de los autores es esta manera de apreciar y de defender el trabajo de ciertos cineastas en virtud de una visión y de una comprensión de su talento como realizadores.¹⁰

Estas declaraciones vinculan el concepto de autor al desarrollo de un determinado discurso y unas formas representacionales concretas que permiten identificar toda su obra como un concepto global¹¹; propuesta que André Bazin definió posteriormente dentro de *Cahiers du Cinéma* como el “culto a la personalidad” para criticar negativamente el hecho de que un filme específico fuese valorado en función de su

¹⁰ DE BAECQUE, A. (comp.) *Política de los autores: Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 20.

¹¹ Sin embargo, en uno de los números de la revista *Positif*, el crítico de cine Michel Ciment afirmó que la reivindicación de la autoría dentro de la práctica fílmica ya había sido abordada por la crítica cinematográfica francesa veinte años antes, aunque la relectura llevada a cabo por los “jóvenes turcos” puso énfasis nuevamente en la figura del *metteur en scène*: «Il a fallu tout l'aplomb et le sens de l'autopromotion des futurs réalisateurs de la Nouvelle Vague pour faire croire que, dans les années 50, ils furent les premiers à prendre en considération le rôle primordial du metteur en scène. En fait, dès le début des années 20, Louis Delluc, dans sa revue *Cinéma*, et, à la fin de cette même décennie, Jean-George Auriol dans la première *Revue du Cinéma* mirent l'accent sur la prééminence de Chaplin, Griffith, Dreyer, DeMille, Gance, René Clair, Stroheim, Vidor, Sternberg, Maurice Tourneur, Lang, Murnau, Lubitsch ou Sjöström.» CIMENT, M. “Auteurs, acteurs”. En: *Positif*: «60 ans de comédiens», n° 617-618 (julio-agosto 2012). [recurso en línea consultado el 4 de abril de 2018 http://www.revue-positif.net/n617_618_files/positif617_618_edito.pdf.]

capacidad representativa de la marca del autor.¹² Sin embargo, uno de los aportes más relevantes de la *politique des auteurs* en el devenir del cine moderno europeo fue, precisamente, la legitimación de la mirada subjetiva del autor como fuente creadora de nuevos verosímiles y temáticas dentro de la práctica cinematográfica; una cuestión que ya venía gestándose mucho antes en las amplias trayectorias de los directores europeos ya consagrados:

La tradición del cine europeo había abierto la vía a la Nouvelle Vague y sería difícil no ver los signos precursores en el rigor y en la exigencia de las obras de Bresson, de Dreyer, de Rossellini o incluso de Jean Cocteau y algunos otros “autores completos” procedentes del teatro y de la literatura como Guitry, Pagnol y —por qué no— André Malraux, mucho más preocupados por el estilo y por la firma que sus contemporáneos realizadores de películas.¹³

Siguiendo esta idea, el elemento distintivo de la *politique des auteurs* se encuentra en la reivindicación de la subjetividad del autor dentro del proceso de construcción de una determinada realidad fílmica, la cual no sólo se encuentra condicionada por los modos de representación legitimados dentro del verosímil cinematográfico —como pueden ser los condicionantes de género— o por una cierta

¹² BAZIN, A. “De la politique des auteurs” En: *Cahiers du cinéma*, nº70, abril de 1957, pp. 2-11. Una crítica similar planteó Serge Daney en el prólogo de la edición de 1984 de *La política de los autores* (DE BAECQUE, *op. cit.*), donde afirma que el concepto de autor que desarrollaron los “jóvenes turcos” tomó como referentes a ciertos cineastas americanos que forman parte de una industria donde las intenciones del director están sometidas a las presiones económicas de las productoras: «Ce n’est jamais un gage que le film, lui, sera personnel et qu’au niveau de la “mise en scène”, il y aura des idées originales, une pensée du cinéma. C’est pourquoi il ne suffit plus de parler de “cinéma d’auteur”, en bien ou en mal, il faut dire comment les auteurs, pour la plupart issus de la Nouvelle Vague ou marqués par elle, ont traversé cette décennie-post.» (DANEY, *La Rampe*, p. 191.)

¹³ ASSAYAS, O. “¡Cuántos autores, cuántos autores! Sobre una política.” En: DE BAECQUE, *La política de los autores*, p. 158.

correspondencia con la realidad epocal, sino que además expresa de manera explícita un determinado discurso ideológico; una forma concreta de aprehender lo *efectivamente real* (lo cual, a su vez, no puede desprenderse del filtro de lo subjetivo):

« Inventée » en France par les premiers critiques de cinéma dans les années 20, puis systématisée dans les années 50 par les *Cahiers du cinéma*, l'esthétique et l'auteur est le résultat d'une volonté de faire du cinéma un objet de la culture légitime, en accordant une attention privilégiée aux qualités formelles des films, aux dépens de ce dont ils parlent et comment ils en parlent. [...] La cinéphilie a construit un panthéon d'auteurs qui permet de mettre le cinéma au même niveau de légitimité culturelle que la littérature et les beaux-arts.¹⁴

En efecto, en 1948 el crítico francés (y posterior cineasta) Alexandre Astruc desarrolló el concepto de *caméra-stylo* para referirse a la capacidad "lingüística" de la cámara; vale decir, al potencial expresivo y discursivo de la imagen: «L'événement fondamental de ces dernières années, c'est la prise de conscience qui est en train de se faire du caractère dynamique, c'est-à-dire significatif de l'image cinématographique.»¹⁵ De acuerdo a los postulados de Astruc, el estilo particular de una determinada puesta en escena puede operar como una herramienta expresiva de la cosmovisión del autor, otorgándole a la práctica fílmica la oportunidad de convertirse en una instancia crítico-reflexiva: «Aligner le cinéma sur la littérature et achever son processus de légitimation intellectuelle au plus haut de l'échelle culturelle.»¹⁶ Es así como el filme ostenta una capacidad *fruitiva* y también una responsabilidad estética, intelectual y moral; respalda un

¹⁴ BURCH, N.; SELIER, G. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 2009, p. 10.

¹⁵ ASTRUC, A. "Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo." En: *Trafic* n°3, Otoño 1992, p. 149.

¹⁶ PRÉDAL, R. *Le cinéma d'auteur, une vieille lune?* París: Éditions du Cerf, 2001, p. 51.

discurso que se extiende más allá de los personajes o la temática para abarcar todos los elementos formales que, en su conjunto, configuran una poética única y una determinada subjetividad: «C'est pourtant bien à partir de ses textes que s'est forgée la notion d'auteur, synthèse articulant diverses composantes professionnelles (ce lui qui écrit aussi son scénario), thématique (des thèmes privilégiés, un regard et pour certains même une morale, c'est-à-dire une vision du monde) et enfin esthétique, [...] bref une éthique et un style.»¹⁷ Y este concepto de estilo corresponde a lo que Astruc denominó como el *gesto* —lógico, intelectual y sensible al mismo tiempo— a través del cual el cineasta lleva a cabo una operación discursiva: «El cineasta escribe: confiere una forma fija a la lógica de la realidad; mediante la puesta en escena (que comprende todos los gestos del cineasta, encabezados, claro está, por el encuadre) articula el sentido de las situaciones y los acontecimientos.»¹⁸ Este proceso subjetivo de articulación de la realidad cinematográfica dentro del filme moderno constituye uno de sus condicionantes más sugestivos, en tanto que la estructura del relato cinematográfico se convierte en lo que Giorgio de Vincenti ha definido como un ejercicio auto-reflexivo:

«Il recupero dell'aspetto riproduttivo del dispositivo cinematografico da un lato; dall'altro, l'operazione costruttiva, stilistica, che assume a elemento di poetica il cinema come riproduzione, tematizzandolo esplicitamente o implicitamente, e introducendo nel testo per questa via la dimensione metalinguistica, autoriflessiva. [...] nel nesso inscindibile che il cinema che diciamo moderno stabilisce fra la riflessione metalinguistica e l'esaltazione della qualità riproduttiva del dispositivo.»¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸ CASETTI, *Teorías del cine*, p. 91.

¹⁹ DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, p. 49.

Siguiendo esta idea, De Vincenti identifica lo *moderno* en el cine con el carácter *metadiscursivo* que adquiere el filme, es decir, la manifestación del límite conjuntivo/disyuntivo que existe entre la cosmovisión personal del autor y los condicionantes externos —sociales, históricos, políticos, económicos, etc.— que han moldeado sus modos de percepción y comprensión de la realidad. Frente a este aspecto es importante recalcar que, ante todo, los jóvenes cineastas llevaron a cabo una profunda exploración de los verosímiles, de los tópicos y de los géneros del cine hollywoodense, lo cual posicionó a sus producciones en una zona fronteriza en la que conviven dos de los aspectos más característicos de la modernidad cinematográfica: por una parte, la apropiación del filme como herramienta discursivo-ideológica y como instancia de creación de nuevas realidades fílmicas, y, por otro lado, el desvelamiento de la naturaleza artificiosa de dichos verosímiles y estereotipos; el desmantelamiento del efecto de realidad —y su aparente correspondencia con lo *efectivamente real*— que es propio de la ficción cinematográfica. En ese sentido, el autor pretende representar una determinada forma de ver el mundo, aunque sea un mundo *filtrado*, y, a su vez, le recuerda al espectador el carácter artificioso de dicha representación:

Se trata de un objetivo con dimensiones casi antropológicas, en el que el cine está concebido como vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma. En la medida en que el cine es apto para reproducir sistemas de representación o de articulación social se puede decir que ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos. La tipología de un personaje o de una serie de personajes se puede considerar representativa no sólo de un período del cine, son también de un período de la sociedad. Por ejemplo, la comedia musical

americana de la década de 1930 está en relación directa con la crisis económica.²⁰

Sin embargo, existen ciertos matices que diferencian al cine clásico y al cine moderno en cuanto a los modos de representación de una determinada realidad fílmica, lo cual está directamente relacionado con la ineludible presencia del autor en los diferentes aspectos del filme: el cine moderno reivindica su naturaleza enunciativa a través de la manifestación de la subjetividad del autor dentro de la ficción, mientras que el cine clásico tiende a *naturalizar* u *objetivizar* la realidad ficcional. Esta diferencia corresponde a lo que Emile Benvéniste define dentro del ámbito de la lingüística como la oposición entre *historia* y *discurso*: mientras que la *historia* constituye un relato que se desarrolla dentro de un contexto de impersonalidad, desasociado del sujeto que lo *pronuncia*, el *discurso* no puede desvincularse del sujeto de la enunciación.²¹

Siguiendo esta idea, es posible postular que el cine clásico opera como una instancia narrativo-discursiva que se desvincula de su emisor para transformarse en una *historia*, en una representación fáctica: «Esta apariencia de verdad le permite enmascarar tanto lo arbitrario del relato y la intervención constante de la narración, como el carácter estereotipado y reglamentado del encadenamiento de las acciones.»²² Bajo esta premisa, la legitimación del autor dentro del cine moderno trajo consigo una reivindicación de las capacidades ficcionales de la práctica fílmica; propició la creación de nuevos verosímiles así como la reapropiación —crítica, irónica, nostálgica— de estereotipos. Como parte de este proceso, el cine moderno europeo le dio vida a una serie de

²⁰ AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 98-99.

²¹ Véase BENVÉNISTE, E. "El aparato formal de la enunciación". En: *Problemas de lingüística general II*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 1999, pp. 82-91.

²² *Ibid.*, p. 121.

personajes cuyas identidades se debaten entre sus posibilidades crítico-discursivas y su instauración como tópicos, como herramientas puramente ficcionales, artificiosas.



Federico Fellini y Anita Ekberg durante la filmación de *La dolce vita* (1960)



Werner Herzog y Klaus Kinski durante la filmación de *Fitzcarraldo* (1982)

6.2. Ideologías y verosímiles: el autor como creador de nuevas realidades e identidades.

Una de las cuestiones más interesantes del cine moderno europeo corresponde a su capacidad para captar el espíritu de la época, especialmente los cambios derivados del apogeo juvenil de los años sesenta, lo cual trajo consigo el desarrollo de una serie de nuevos verosímiles e identidades que reflejaban el surgimiento de nuevas realidades y experiencias: una nueva moral, los conflictos de las nuevas clases sociales, las nuevas conductas sexuales y las nuevas problemáticas de la vida moderna, entre muchos otros temas. Esto implicó, por tanto, una apertura de los relatos posibles dentro de la práctica fílmica: «Por eso una buena parte de la crítica y del público ha juzgado dos filmes de Louis Malle como inverosímiles, porque presentaban personajes paradójicos: una joven madre equilibrada que inicia a su hijo en los asuntos del amor (*Le souffle au coeur*, 1971), y una adolescente, a la vez ingenua y astuta, que se prostituye (*La pequeña*, 1978).»²³ Sin embargo, esas mismas temáticas se vuelven verosímiles a través de su constante reaparición en otros filmes, lo cual conduce hacia esa relación conflictiva entre la cultura de masas y los procesos de alienación de los individuos. En efecto, el nuevo verosímil es legitimado como un tópico recurrente, bien definido; se convierte en la representación perfectamente simplificada de algún elemento real cuya naturaleza fáctica es mucho más compleja e inaprehensible. A través de este proceso, el discurso del autor se convierte en una *historia* que tiene el poder de condicionar las formas de verdad que rigen lo real:

El personaje del joven asocial que prolifera en las películas francesas de finales de la década de 1970, consigue en

²³ AUMONT (et. al.), *op. cit.*, p. 141.

parte su éxito y su verosimilitud gracias a unos datos sociológicos ligados a un período de crisis económica. Pero esta transformación cinematográfica del joven, del anarquista, del parado, del fracasado y del izquierdista (con unos restos de hippy), es sobre todo verosímil debido a su recurrencia en varios filmes de esa época. Su éxito no proviene de su verosimilitud: su verosimilitud es la que procede de su éxito, y puede ser analizada en términos de ideología (y no en términos de realidad).²⁴

En el caso del cine moderno europeo, esta configuración o reapropiación de verosímiles estuvo marcada por una tendencia a la *naturalización* —como fue el caso del *Free Cinema* y su vinculación con los productos de la cultura *pop*— y por una vertiente *deconstruccionista* donde se ubica la noción de límite, es decir, la representación de una frontera conjuntivo/disyuntiva entre el discurso ideológico convertido en verosímil y el desvelamiento de su carácter artificioso: «El arte (cinematográfico) ya no se propone mimesis perfectas y síntesis (*a priori*) del mundo y de la historia, sino como “vivencia” fenoménica, donde lo existencial ha reemplazado a lo categorial».²⁵ Fue así como el cine moderno europeo le dio cabida a lo “inverosímil” a través de la renovación temática y la exploración de nuevas técnicas narrativas, lo cual fue prodigiosamente conjugado con la exploración psicológica de los personajes y la inclusión de algunos elementos tomados del género fantástico.

Dentro de estas temáticas se encuentran el progresivo interés por las experiencias oníricas —*Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski—, la exploración de la memoria y los recuerdos como herramientas cognoscitivas —*Te amo, te amo* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) de Alain Resnais—, la alteración de las fronteras espacio-temporales que condicionan la existencia —*Una noche, un tren* (*Un soir, un train*, 1968)

²⁴ *Ibid.*, p. 144.

²⁵ MICCICHÉ, *op. cit.*, p. 26.

de André Delvaux— o la búsqueda de aquellos rasgos psicológicos alienantes como pueden ser las alucinaciones o la locura —*Giulietta de los espíritus* o *Morgan, un caso clínico* (Morgan, a Suitable Case for Treatment, 1966) de Karel Reisz—, entre muchos otros recursos que alteran la verosimilitud y la estructura narrativa del filme moderno:

Corre sin puntuaciones de una habitación a otra, como si el mundo fuese una única habitación; narra acontecimientos puramente mentales; transforma el detalle en horizonte; cancela las relaciones falsificadas por la sucesión; se deja guiar por aquella extraña atracción entre las imágenes que se convierten en raíles del lenguaje; crea tiempos nuevos, el futuro presente, el pasado futuro, el presente anterior (basta recordar la presentación godardiana de un mismo acontecimiento).²⁶

Paralelamente, el desarrollo de nuevos *verosímiles* cinematográficos y la experimentación con los modos de puesta en escena fueron cambios que sorprendieron al espectador, principalmente porque el filme ya no apela a una correspondencia directa con la realidad, sino que se adentra en las posibilidades mismas de la ficción y de la representación:

Soit c'est le spectateur qui soudain « manque à sa place » et s'arrête alors que le film, lui, continue. Soit c'est le film qui, au lieu de « continuer », se replie sur lui-même et sur une « image » provisoirement définitive qui permette au sujet-spectateur de continuer à croire au cinéma et au sujet-citoyen à vivre sa vie. Arrêt sur le spectateur, arrêt sur l'image : le cinéma est entré dans son âge adulte. La sphère du visible a cessé d'être tout entière disponible : il y a des absences et des trous, des creux nécessaires et des pleins superflus, des images à jamais

²⁶ TOTI, G. "La obra y el sentido". En: PÉREZ, M., BALDELI, P. (coords.) *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971, p. 166.

manquantes et des regards pour toujours défaillants. Spectacle et spectateur cessent de se renvoyer toutes les balles.²⁷

Retomando la definición de Serge Daney, esta evolución del cine hacia su “edad adulta” está directamente relacionada con la relativización de los conceptos de *realidad* y de *verdad*: el individuo posee una capacidad limitada de comprensión del mundo que le rodea, por consiguiente, su realidad percibida no es más que un dato fragmentado, una de las múltiples aristas que constituyen lo *real*. En función de esta idea, el cine moderno europeo se volcó hacia la exploración de la subjetividad y la imaginación concebidas como el verdadero vehículo de construcción y significación de *realidades*: «Seen in this light, *la politique des auteurs* can be interpreted as a first, essential step towards the theories of vision and spectatorship elaborated throughout the sixties and seventies, with an accent increasingly on Marxist and Lacanian theories of the subject.»²⁸ Como parte de este proceso, surgieron una serie de argumentos y de personajes que han sido agrupados dentro de lo que David Bordwell ha definido como realismo psicológico o expresivo:

La narración se niega a marcar límites claros entre la subjetividad del personaje, los acontecimientos objetivos y el «comentario» narrativo. Ahora bien, el filme clásico, por lo general, señala cada uno de ellos inequívocamente. [...] Este modo narrativo nos pide, frecuentemente, que consideremos el argumento como una mezcla de subjetividad y objetividad, sin esperanza de poder elegir finalmente entre las dos. El estilo del filme apoya esta estrategia del argumento dando indicios incompletos o incoherentes.²⁹

²⁷ DANEY, S. “Le travelling Kapo.” En: *Trafic*. París: P.O.L., 1992, p. 11.

²⁸ HUMPHRIES, R. “Yet More Thoughts on the *Auteur*”. En: *Iris : revue de théorie de l'image et du son*, nº28 (otoño, 1999), p. 50.

²⁹ BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*, p. 89.

Sin embargo, este recurso narrativo que desdibuja los límites del discurso fílmico abrió paso a una serie de reflexiones de carácter filosófico y lingüístico relacionadas con el debilitamiento del acto enunciativo que encarna la figura del autor: «Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.»³⁰ Siguiendo esta postura, el filme opera como un crisol de verosímiles, tópicos y discursos que el autor ha unificado y configurado para representar algún aspecto de lo *real*; en otras palabras, articula el universo de los discursos que configuran el mundo para otorgarles un nuevo contexto expresivo y una nueva modalidad de valoración, circulación o reapropiación dentro de un ámbito epocal y sociocultural específico:

La “visión del mundo” es la manera en que un grupo comprende el universo que lo rodea; es, en suma, la realidad refractada a través de los prejuicios o las esperanzas de ese grupo; la realidad se encuentra, sin duda, al fondo de las cosas, pero el filme no transmite sino la realidad “vista por”, “transformada por” quienes lo hacen. Esta problemática ha sido aplicada a numerosas “escuelas” cinematográficas, en particular al cine soviético de la NEP, al expresionismo alemán, al cine social norteamericano del *New Deal*, a la “nueva ola” francesa y al neorrealismo italiano.³¹

Esta afirmación es relevante para comprender las reflexiones *posmodernas* que giran en torno a la figura del autor, el cual deja ser

³⁰ BARTHES, *El susurro del lenguaje*, p. 67.

³¹ SORLIN, P. *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 220-221.

concebido como un *genio demiurgo* —cualidad que suele ser atribuida a algunos directores como Federico Fellini, Ingmar Bergman o Werner Herzog—, para ser posicionado como un *mediador* cultural. Esta línea de pensamiento ha sido ampliamente desarrollada en ámbito académico anglosajón como parte de los estudios de género, en los que se cuestiona abiertamente aquella reducción del alcance simbólico de una producción cultural al discurso ideológico del autor: «Él o ella podrían no ser totalmente conscientes de las implicaciones de lo que han escrito, pintado o filmado. O, como extensión de este argumento, se podría decir que los textos pueden generar significados por sí mismos, o al menos que se pueden generar significados que vayan más allá de las intenciones del autor en el momento dinámico de la interpretación o recepción.»³² Paralelamente, René Prédal sostiene que esta reflexión es totalmente incompatible con la tradición intelectual francesa, la cual erige a la figura del autor como la antítesis de los discursos totalizantes que impone la cultura dominante.

Por su parte, los estudios culturales y de género, al rechazar la noción de autoría, reducen el análisis fílmico al despliegue de un trabajo comparativo que abarca los parámetros que configuran verosímil cinematográfico y sus posibles correspondencias con la realidad concreta de una época. Dejando a un lado la discusión respecto de la pertinencia de dichas teorías, es importante mencionar que la legitimación de la figura del autor dentro del cine moderno no pretende hipostizar el acto creativo para desasociarlo de toda influencia externa, sino que intenta reivindicar al sujeto como artífice de *su* mundo:

Un auteur est avant tout un regard, donc un vecteur de communication qui passe au filtre de sa subjectivité, c'est-à-dire de sa sensibilité et de son intelligence, ce qui fait pour lui problème dans le monde qui l'entoure. L'auteur existe donc, le

³² KUHN, A. *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 23.

nier serait une faute, mais il est davantage passionnant et utile de comprendre comment il crée que pourquoi et de s'attacher à son œuvre qu'à son être. Longtemps dans le cinéma le *star system* a concentré sur les acteurs toute la lumière aveuglante d'une approche superficielle et factice des médias de masse.³³

Esta definición se acerca más a una interpretación rizomática de la figura del autor, en la medida que éste es concebido como un prisma que puede proyectarse y proyectar una determinada conciencia epocal y generacional. Y este proceso no se redujo solamente al ámbito de lo ficcional, sino que también potenció una «reivindicación de un cine más cercano a la vida (y por lo tanto, más realista); [...] se transformó en una reivindicación de la libertad de escritura, de la liberación de los medios de la puesta en escena en relación con el asunto, con el escenario, con la misma realidad.»³⁴ Fue así como el filme moderno extendió sus posibilidades de significación en una operación que puede definirse como *descentralización* del sentido: en mayor o menor medida, la introducción de nuevos verosímiles altera los discursos institucionalizados y demarca unas nuevas fronteras en las formas preestablecidas de comprensión de la realidad. En efecto, una de las características más distintivas de la modernidad cinematográfica fue su habilidad para desvelar el artificio en el que se sustentan las relaciones significantes y los discursos que organizan la vida cotidiana, y lo hizo a través de un ejercicio de descontextualización de algunos de los estereotipos y géneros más representativos de la historia del cine —personajes como el *gángster* o géneros como el melodrama, entre muchísimos otros—.

Como parte de este proceso *deconstructivo* es interesante mencionar que la configuración de nuevos verosímiles y tópicos también

³³ PRÉDAL, R. "La querelle des auteurs". En: *Iris: revue de théorie de l'image et du son*, nº28 (otoño, 1999), p. 103.

³⁴ BONITZER, P. *El campo ciego: Ensayos sobre realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007, p. 91-92.

estuvo condicionada por el progresivo surgimiento de autoras, muchas de las cuales desarrollaron sus trabajos a la par con las teorías feministas, los estudios culturales y las nuevas reflexiones acerca de la identidad de género que surgieron a finales de los años sesenta. Entre estas autoras se encuentran Agnès Varda —*Cléo de 5 a 7*, *Una canta, la otra no* (L'une chante, l'autre pas, 1976)—, quien formó parte del grupo de directores cercanos a la *Nouvelle Vague*; Marguerite Duras —*Nathalie Granger* (1972), *India song* (1975)— quien, al igual que Alain Robbe-Grillet, perteneció al grupo de escritores asociados al *Nouveau Roman*; la directora checa Vera Chytilová —*Sedmikrasky* [Las margaritas, 1966]—, vinculada a la *Nova Vlná* checa y posteriormente al movimiento feminista; o Helma Sanders-Brahms —*Deutschland bleiche Mutter* [Alemania madre pálida, 1980]—, perteneciente a la última etapa del Nuevo Cine Alemán. Si bien fueron mayoritariamente autoras quienes abordaron las teorías feministas en muchas de sus producciones, el cine moderno europeo desembocó en una serie de puntos de encuentro con los estudios de género, los cuales interpretan el filme como un artefacto cultural que participa activamente en la construcción de identidades dentro de un contexto epocal determinado, convirtiéndolo así en un ente polisémico y ambivalente que no puede reducirse a un sentido unívoco.



Sedmikrasky (Vera Chytilová, 1966)

6.3. Algunas teorías acerca de la “muerte del autor”.

Esta reivindicación de la apertura significativa de la obra forma parte de una vertiente crítica centrada en lo que fue definido como la “muerte del autor”, idea que surgió de la mano con la teoría deconstruccionista desarrollada por Jacques Derrida dentro de lo que se conoce como pensamiento *posmoderno*. El concepto de la “muerte del autor” nació a través de los escritos de Roland Barthes y Michel Foucault, quienes desmantelaron aquella aura romántica que rodeaba a la idea de autoría para demostrar el alcance hermenéutico que tiene por sí misma una determinada producción cultural. Según esta propuesta, todo proceso de creación constituye una zona neutra donde la identidad del autor se diluye para dar forma al *cuerpo* de una obra compuesta por múltiples voces que, en su conjunto, reflejan una cierta visión de mundo dentro de un determinado contexto social. Siguiendo esta idea, el autor no existe como tal en tanto que la obra se nutre de la experiencia colectiva de una sociedad:

En las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la “performance” (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el “genio”. El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la “persona humana.”³⁵

Según Barthes, esta renuncia al autor fue una de las aportaciones más importantes de la lingüística, puesto que, por una parte, reivindica la

³⁵ BARTHES, *El susurro del lenguaje*, p. 66.

autonomía de la obra frente a la imposición de una identidad creadora, y, por otro lado, reconoce al “sujeto que habla” como un simple vehículo de la enunciación. Y es en este punto donde cabe retomar aquella interpretación rizomática del discurso, el cual es definido como una pequeña pieza que pertenece y que proyecta a un puzle infinito de referencias culturales. Por otra parte, “la muerte del autor” está directamente relacionada con la crisis de la subjetividad moderna: con una desacralización de la figura del Yo y, por ende, con el progresivo debilitamiento de las estructuras del pensamiento falocéntrico. Dentro de este contexto, la obra pretende ser liberada de un significado unívoco, de un sentido único otorgado por el sujeto-autor y por el sujeto-receptor: «La unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.»³⁶ Esta es una reflexión que Foucault desarrolló bajo el concepto del *afuera*: el autor no es intrínseco al alcance ni al significado del discurso, sino que es una entidad que *delimita* o enmarca un determinado aspecto de un espectro más amplio de relatos; constituye una mirada *sesgada* de la compleja red discursiva que configura un determinado mapa cultural:

El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que hay en una civilización como la nuestra un cierto número de discursos que están provistos de la función «autor» mientras que otros están desprovistos de ella. La función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de

³⁶ *Ibid.*, p. 71.

funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.³⁷

Esta crisis del autor forma parte de lo que Jacques Derrida define como el campo problemático universal en el que se encuentra la lingüística, el cual plantea un descentramiento o un cuestionamiento de los modos de estructuración de las verdades que sustentan el saber: «Este es entonces el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso —a condición de entenderse acerca de esta palabra—, es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación.»³⁸ En el caso particular del cine moderno, el cual fue contemporáneo a estas teorías, esta crisis de la subjetividad se desarrolló a través de una paradoja: por un lado, la modernidad cinematográfica impulsó un proceso reivindicativo de las posibilidades discursivas del filme, lo cual implicó la creación de nuevos verosímiles e identidades ficcionales; y, por otro lado, llevó a cabo un ejercicio deconstructivo de aquellos procesos de articulación de personajes y realidades, desvelando así su naturaleza artificiosa. Fue así como el personaje, posicionado como el eje central del imaginario fílmico moderno, se revela a sí mismo como un tópico, como una construcción *vaciada* de toda identidad efectiva; se ubica en ese punto de inflexión, en esa zona fronteriza donde confluyen y difieren los límites entre una consumación y una superación del concepto de subjetividad.

³⁷ FOUCAULT, M. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 338.

³⁸ DERRIDA, J. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas." En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 385.



Una canta, la otra no (Agnès Varda, 1976)



Deutschland bleiche Mutter (Helma Sanders-Brahms, 1980)

6.4. Identidades límite e ideologías en el personaje femenino proletario: seis análisis fílmicos breves.

Dentro del amplio espectro de personajes y tópicos que caracterizan al filme moderno europeo, la representación de la vida de la mujer dentro de las nuevas sociedades capitalistas se convirtió en un recurso fructífero, aunque muchas veces indirecto o solapado, para la manifestación ideológica del autor. En efecto, la modernidad cinematográfica tuvo un papel importantísimo en la configuración de una cierta idea de la mujer moderna que fue crucial en el advenimiento de la cultura de masas, la cual se encargó de *naturalizar* y legitimar una serie de estereotipos femeninos a través del cine, la música, la televisión, la música o las revistas de moda. Dentro de este contexto, la construcción de la identidad femenina en el cine moderno europeo dio vida a una serie de roles que, en última instancia, se convirtieron en una interesante herramienta crítico-discursiva y en un reflejo de los cambios culturales de la época, especialmente aquellos vinculados al surgimiento y mutación de las clases sociales.

Como parte de este proceso, cabe destacar las profundas transformaciones que estaba experimentando la clase proletaria europea a comienzos de los años sesenta, la cual se vio profundamente afectada por la intromisión del sistema capitalista en todos ámbitos de la vida de los individuos: la incorporación generalizada de las mujeres y de los jóvenes al nuevo modelo productivo, el aumento del poder adquisitivo y, por ende, el creciente deseo de ascenso social, el desarrollo de nuevas formas de ocio y, en consecuencia, el surgimiento de nuevos discursos e ideologías. Esta evolución social fue ampliamente retratada por los Nuevos Cines, y lo hicieron a través de ciertos verosímiles que contrastan abiertamente con los tópicos de la vida obrera que desarrolló el cine de posguerra. Uno de los elementos más significativos de estas temáticas

vinculadas a la clase obrera fue la representación de los cambios que estaba experimentando la realidad social de la mujer, especialmente su independencia económica, el ejercicio de su libertad sexual —que vino de la mano con el relajamiento del conservadurismo moral y la popularización de la píldora anticonceptiva— y su revalorización como fuerza de trabajo. No obstante, esta renovación del imaginario femenino estuvo marcada por un desarrollo heterogéneo, controversial y muchas veces contradictorio, que oscila entre la construcción estereotipada de una mujer alienada y frívola —como ocurre en algunos filmes del *Free Cinema*, donde el personaje femenino aparece como el premio y la condena del protagonista masculino—, y la representación explícita o encubierta de un determinado discurso ideológico.

Por otra parte, algunos autores o movimientos abordaron a la figura femenina como una herramienta significativa que estaba al servicio de otros temas y problemáticas. Esta situación es recurrente en los filmes de los Nuevos Cines del Este, donde la gran mayoría de autores se adentraron en argumentos de carácter histórico y sociopolítico, dejando a un lado otras temáticas agrupadas en los denominados “géneros populares”: «One reason is that these genres do not fit easily into the generally accepted reputation of this region’s cinema —preoccupied in the main with ethics, history and politics.»³⁹ Dentro de este contexto, las figuras femeninas que aparecen en este tipo de filmes suelen estar vinculadas a la representación de ciertos ideales como los de nación, independencia o revolución —lo cual puede encontrarse en producciones como *Pokolenie* de Andrzej Wajda, donde el joven héroe comienza a involucrarse con el partido comunista gracias a la influencia y el ejemplo de Dorota, una joven revolucionaria de la que se ha enamorado; o *Skřivánci na niti* [Larks on a String, 1969] de Jirí Menzel, un filme cuya

³⁹ IORDANOVA, D. “Films and Film-makers: Overview”. En: *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. Londres: Wallflower Press, 2003, p. 117.

historia se desarrolla en un campo de reclusión estatal donde se encuentran un grupo de hombres y mujeres que han transgredido o desafiado alguna imposición del régimen comunista—.

Siendo éstos los tópicos femeninos recurrentes en los Nuevos Cines del Este, la representación de las dificultades cotidianas de la mujer fue una tarea asumida principalmente por directoras, quienes posicionaron a la figura femenina como una herramienta crítica e ideológica; como un crisol que reflejaba las falencias de un sistema social que hipostiza el progreso comunal en detrimento del bienestar individual. Fue así como algunos de estos personajes femeninos fueron capaces de representar la situación real de las mujeres dentro de los regímenes totalitarios instaurados en los distintos países de Europa Oriental; mujeres que sufrían situaciones de rechazo, discriminación laboral y económica, desigualdad, alienación, falta de independencia y de privacidad. Dentro de este contexto, este nuevo verosímil de la identidad femenina proletaria logró cruzar el límite del estereotipo para convertirse en la manifestación de un discurso ideológico que no sólo fue abordado desde el melodrama, sino que también estuvo marcado por una actitud satírica hacia las estructuras de poder.



Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1976)

6.4.1 Niño rico, niña pobre: el amor y las diferencias de clase en *Szabad lélegzet* (1973) de Márta Mészáros.

Dentro del grupo de mujeres cineastas que abordaron estas problemáticas se encuentra la directora húngara quien a finales de los años sesenta inició una prolífica trayectoria cinematográfica caracterizada por la representación de las dificultades que afectaban a las mujeres proletarias dentro del sistema comunista: «Without the social, political, or artistic endorsement of many of her contemporaries, Mészáros represented in films of this period the bitter consequences of gender inequality, the intimately painful —and repressed— aspects of Hungarian life that were not addressed in otherwise excellent films by her colleagues.»⁴⁰ En efecto, sus heroínas son mujeres frágiles, provenientes de familias disfuncionales o de orfanatos, vulnerables frente a los problemas que conllevan las experiencias románticas y la vida sexual; son personajes cuya individualidad se encuentra fragmentada y alienada entre la rutina de la fábrica y la falta de libertades personales que impone el sistema social comunal; constituyen identidades límite que, en su deseo de manifestar su emocionalidad reprimida, se ven inmersas en situaciones de riesgo social como la drogadicción, el desempleo, el incesto o la violación.

A través de estas temáticas, Mészáros desarrolló unos personajes femeninos que manifiestan la necesidad de *construirse* como sujetos, pero que intentan conseguirlo a través de situaciones que les empujan nuevamente hacia la dependencia y la vulnerabilidad. Y una de las maneras más efectivas para representar esa dualidad corresponde al discurso amoroso, el cual conjuga aquella paradójica búsqueda del reconocimiento del *otro* a través de la entrega romántica. Así se

⁴⁰ PORTUGES, C. *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*. Bloomington: Indiana University, 1993, p. 38.

desarrolla la historia de amor *Szabad lélegzet*, un filme de Mészáros protagonizado por una joven obrera llamada Jutka. Luego de su ruptura con un ex-novio abusivo Jutka inicia una relación con András, un joven de clase media que asiste a la universidad. Cuando ambos jóvenes se conocen, Jutka finge una vida de estudiante a fin de no ser rechazada debido a su condición humilde, sin embargo, la farsa comienza a tambalearse cuando András decide presentarle a sus padres. Agobiada por la situación, Jutka decide contar la verdad, y aunque András quiere casarse con ella, el clasismo de los padres y su actitud protectora terminan por destruir la relación. Uno de los elementos interesantes de este filme respecto a la representación del discurso amoroso corresponde a la operación auto-discursiva que lleva a cabo la protagonista: Jutka reniega y oculta la identidad de clase que le fue impuesta, para forjarse por sí misma una nueva identidad artificiosa que esconde el miedo al rechazo y la necesidad de ser reconocida y amada por lo que ella es como individuo. En ese sentido, el personaje femenino se adentra en su propia dimensión subjetiva y cotidiana que hasta ese momento no había sido explorada por los filmes húngaros de corte sociohistórico:

La mayoría de las historias de las películas realizadas en los sesenta se sirvieron de una dimensión personal, subjetiva. Y, como ya hemos dicho, estas películas fueron obra sobre todo de la generación más joven de directores húngaros. Algunas prestan también una dimensión histórica a sus guiones, pero no para representar una situación moral abstracta, sino para mostrar la historia real de una persona o la tradición de una familia. La preocupación principal de estos autores era reflejar los conflictos de su edad adulta: responsabilidad personal y autonomía, conflictos con la generación anterior (Szabó: *Padre*, *La edad de las ilusiones*; Gaál: *Remolinos*), o vínculos con las raíces familiares (Jancsó: *Oldás és Kötes* [Cantata]; Szabó: *Padre*; Pál

Zolnay: *Hogy szaladnak a ják* [El saco]; Kósa: *Diez mil soles*; Gaál: *Los verdes años*).⁴¹

De ese modo, *Szabad lélegzet* desmantela, desde el drama y la ironía, el vacío en el que se sustentan las estructuras discursivas que justifican las diferencias de clase, las cuales, en el caso de Jutka, están relacionadas con la falta de acceso a la educación y, por ende, con su situación laboral. Sin embargo, cabe destacar que esta visión pesimista de las condiciones sociales de la mujer proletaria está fuertemente condicionada por la ideología de la autora, y no representa necesariamente una única visión cinematográfica de la figura femenina dentro del cine húngaro. Sin ir muy lejos, en 1970 István Szabó estrenó *Szerelmesfilm* [Un filme de amor], un filme que recorre la historia de un nuevo tipo de amor entre dos jóvenes, quienes se conocen desde la infancia y que mantienen su vínculo afectivo —aunque ellos no lo definan como una relación amorosa— hasta la vida adulta. De ese modo, Szabó no sólo representa un equilibrio entre la identidad del hombre y de la mujer, sino que además plantea una visión esperanzadora de la vida en pareja.



Szabad lélegzet (Márta Mészáros, 1973)

⁴¹ BÁLINT KOVÁCS, A. "El cine húngaro durante los sesenta." En: MONTERDE, J.; RIAMBAU, E. (cords.) *Historia general del cine Volumen XI: Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995, p.228.

6.4.2. De la barriada a la ciudad: evolución del personaje femenino proletario entre *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, 1945) de Roberto Rossellini, *El grito* (Il grido, 1957) de Michelangelo Antonioni y *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini.

Dentro de las transformaciones socioeconómicas que marcaron un cambio en la representación de la mujer proletaria en el cine moderno europeo, se encuentran los procesos migratorios del campo a la ciudad y, como corolario de esto, la intromisión de la mujer en el trabajo como obrera o en otros empleos asalariados. Dentro de este nuevo escenario social, el cine moderno europeo abordó las nuevas construcciones de la identidad femenina en el marco del sistema capitalista, las cuales contrastan radicalmente con la realidad proletaria que reflejaba a finales de los años cincuenta, especialmente en el imaginario del cine italiano de posguerra.

Un ejemplo de ello se encuentra en el filme de Michelangelo Antonioni titulado *El grito*: su protagonista es Aldo, un obrero de una refinería de azúcar que abandona a su pareja Irma debido a un desengaño amoroso. Junto a su pequeña hija, Aldo inicia un recorrido a lo largo del valle del Po en busca de un nuevo *objeto* de amor, y en el camino se encuentra con Alvia, una antigua novia, y con Edera, la hermana de ésta; luego conoce a la joven Virginia, quien vive junto a su padre anciano en una oprimiente soledad; y posteriormente aparece Andreína, una prostituta que alberga la ingenua esperanza de empezar una nueva vida. Aldo quiso entablar una relación amorosa con cada una de estas mujeres a fin de encontrar aquello que perdió cuando abandonó a Irma, pero al final comprende que cada uno de esos intentos no son más que un autoengaño, una salida desesperada para darle sentido a su existencia. Decepcionado de todo, Aldo decide volver al pueblo para acabar con su vida.

A través de la apatía y desesperanza de Aldo, Antonioni no sólo renuncia a una visión positiva del amor, sino que además revela esa zona ambigua y oscura que suele esconderse tras todas las motivaciones y banalidades que justifican la existencia de los individuos: «Dans *Il grido*, le sens fort de l'œuvre est, si l'on peut dire, l'incertitude même du sens: l'errance d'un homme qui ne peut nulle part confirmer son identité et l'ambiguïté de la conclusion (suicide ou accident) entraînent le spectateur à douter du sens du message. Cette fuite du sens, qui n'est pas son abolition, vous permet d'ébranler les fixités psychologiques du réalisme.»⁴² En este caso, es el hombre quien manifiesta aquella necesidad de reafirmar su razón de vivir, y las mujeres aparecen en su camino como un *objeto doméstico* destinado a otorgar ese sentido a su existencia. Sin embargo, este verosímil va cambiando a lo largo del devenir del cine moderno europeo en la medida que las mujeres se convirtieron en una pieza activa del desarrollo económico y, por tanto, pasaron a formar parte de la esfera de lo público.



El grido (Michelangelo Antonioni, 1957)

⁴² BARTHES, R. "Cher Antonioni." En: *Cahiers du cinéma*, nº 311 (mayo 1980), p. 10.

En el marco de los países comunistas, la esfera de lo privado fue desmantelada para ponerla al servicio del bien comunal. Dentro de este contexto, los Nuevos Cines del Este se encargaron de representar las tensiones que existían entre el individuo y el Estado, dentro de las cuales surgieron una serie de situaciones de discriminación hacia las mujeres. Y estas problemáticas no sólo estaban asociadas a la violencia doméstica, la precariedad económica o los abusos sexuales, sino que también estaban relacionadas con la relegación de la mujer a su rol de esposa y procreadora, arrebatándole así su reconocimiento como elemento activo en el progreso de la sociedad: «Public discourse dominated by nationalist ideologies and often sanctified by the church defines the family as the basis of the ethnic or wider national group, and gives it, and women as mothers within it, a mission in the name of that community.»⁴³ De ese modo, los discursos ideológicos imperantes no sólo invisibilizaron el rol que ocupaba la mujer en el ámbito de lo público, sino que también ocultaron una buena parte de los problemas que le afectaban directamente, tales como el desempleo y la pérdida de beneficios sociales, el abandono o la maternidad, entre muchos otros.

Sin embargo, esta asociación de la identidad de la mujer con algún tipo de ideal político no fue un recurso exclusivo de los discursos totalitarios, sino que también formó parte de los estereotipos forjados en torno a los movimientos revolucionarios. Un ejemplo icónico de este tópico femenino se encuentra en *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini, un filme ambientado en la Italia ocupada por los nazis durante la IIGM, donde los protagonistas están vinculados a los grupos paramilitares antifascistas. Entre ellos se encuentra Giussepina “Pina”, una mujer que manifiesta una identidad maritrizada: es voluntariosa y trabajadora; es madre y defiende la importancia de familia y de la camaradería. Al igual que algunas mujeres de los filmes del Este, Pina

⁴³ EINHORN, B. *Cinderella Goes to Market*. Londres: Verso, 1993, p. 57.

encarna el concepto mismo del estereotipo en tanto que todas sus características individuales están destinadas a reforzar un cierto discurso ideológico: «Typically, the focus is on strong women and mothers. The husband-father is usually missing, presumably taken away, and often appearing only in dreams.»⁴⁴ No obstante, este verosímil comienza a perder fuerza rápidamente a medida que la mujer proletaria se ve inmersa en el complejo engranaje que alimenta a las sociedades capitalistas.

Un ejemplo interesante de esta transición corresponde a *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini, un filme que representa la reivindicación de la identidad femenina más allá de todos los obstáculos propios de la pobreza y de la discriminación de género: *Mamma Roma* aborda los problemas privados y cotidianos de una madre que vive dentro de un sistema económico, político y social que le son adversos y que menoscaban la integridad de su familia o de sus hijos; su universo aparece ante sus ojos como una instancia inaprehensible, como una búsqueda constante de bienestar y libertad que nunca llega a su fin y cuya consumación parece un objetivo arrebatado de su voluntad. *Mamma Roma* es una mujer de mediana edad, atractiva, de carácter fuerte y voluntariosa, que se gana la vida ejerciendo la prostitución. Su hijo adolescente desconoce este hecho, puesto que ella se ha encargado de mantenerlo alejado de esa realidad. Ella se propone dejar la prostitución, abandonar los barrios bajos, alcanzar el soñado bienestar pequeño-burgués e iniciar una vida decente para su hijo; sin embargo, su antiguo proxeneta comienza a chantajearla y su hijo Ettore se embarca en una relación amorosa con una joven prostituta al tiempo que desarrolla una conducta rebelde y problemática. Abrumada por todo eso, la madre debe luchar contra el destino y contra los retazos de su pasado a fin de forjarse un mejor futuro representado por la figura de su hijo; no obstante, su realidad parece implacable e irrevocable.

⁴⁴ IORDANOVA, *op. cit.*, p. 127.

Esta fricción entre la figura femenina y *su* mundo constituye realmente una lucha entre una identidad prestada y la búsqueda de una nueva identidad; representa el enfrentamiento entre las limitaciones impuestas por su origen proletario y la configuración de una nueva realidad que la defina como individuo: «Tous souffrent de cette insatisfaction, de cette incapacité à être pleinement, à entrer en contact avec le monde et la société, à trouver une harmonie (harmonie placée au cœur, d'ailleurs, des films de Rossellini, qui en décrivent la quête et en affirment la possibilité). C'est la peinture d'un univers aliéné (physiquement, socialement ou mentalement), c'est-à-dire où chacun est autre que soi, en proie à un déchirement de l'être.»⁴⁵ A través de este drama, Pasolini representa aquellas zonas oscuras, sórdidas o banales que forman parte de la existencia, y lo hace a través de una operación que ha sido definida como experiencia de lo sacro⁴⁶: un camino que no conduce hacia la superación y la felicidad como desenlace, sino que, por el contrario, se consuma en el sufrimiento —una operación que también se encuentra en filmes como *Journal d'un curé de campagne* de Bresson o *La strada* (1954) de Fellini—.



Roma, ciudad abierta (Roberto Rossellini, 1945)

⁴⁵ MAGNY, J. "Accatone, Mamma Roma : Une écriture mythique en voie de développement." En: ESTÈVE, M. (ed.) *Pier Paolo Pasolini (1): Le mythe et le sacré*. París: Lettres Modernes; Minard, 1976-1977, p. 16.

⁴⁶ *Id.*



Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini, 1962)

Otra de las cuestiones relevantes del filme de Pasolini corresponde a la representación de las transformaciones que comenzó a experimentar la clase proletaria a comienzos de los años sesenta tras el *boom* económico. A diferencia de los personajes de los primeros años del Neorrealismo, *Mamma Roma* expone las problemáticas vinculadas a la ascensión social y a la búsqueda de comodidad material, todo ello ligado a la progresiva imposición del consumismo como modelo económico. Estos factores trajeron consigo el surgimiento de nuevos discursos e identidades que delinearon una frontera entre la manifestación de una individualidad exacerbada —el ascenso social, el rechazo de la familia, la denegación de la vida en pareja, etc.— y la pertenencia a un grupo —la conciencia de clase, la adhesión a una causa política, sentimientos de patriotismo, etc.—.

6.4.3. Romances, dramas y tópicos: Un acotado estudio de la representación de la mujer proletaria en el *Free Cinema*.

Dentro del cine moderno europeo fue el *Free Cinema* uno de los mayores exponentes esta dicotomía entre el sujeto y una conciencia colectiva o de clase, lo cual está directamente relacionado con las profundas transformaciones que había experimentado la clase obrera a comienzos de los años sesenta debido al acelerado desarrollo de la cultura de masas y al frenesí consumista que desató la recuperación de la economía británica:

A differenza di Hollywood, che spesso si è rivolta agli anni 50 per un ritratto di candida innocenza precedente lo sconvolgimento sociale e sessuale degli anni 60, questo cinema inglese torna agli anni 50 per scoprire le radici del cambiamento sociale successivo e per riverale le tensioni (di classe, genere, generazione e razza) che in quel periodo cominciavano a emergere. Nello stesso tempo, questi film rivisitano anche molti dei temi che hanno caratterizzato il cinema britannico *durante* gli anni 50 e primi anni 60: il declino della *working class* e la nascita della cultura di massa, l'eccitazione e pericoli della giovinezza, l'instabilità dei ruoli sessuali e il problema della razza.⁴⁷

Una de las preguntas que surgen en relación al *Free Cinema* gira en torno a su real correspondencia con la realidad del proletariado, cuya representación fílmica y literaria, desarrollada a través del melodrama, constituye más bien una respuesta nostálgica a las transformaciones —morales, familiares, sexuales, ideológicas, etc.— que estaba experimentando la clase obrera. Paralelamente, el *Free Cinema* también expuso el progresivo agotamiento de los discursos ideológicos vinculados

⁴⁷ HILL, J. "Ritorno al futuro? Il cinema inglese negli anni 50 e all'inizio degli anni 60." En: MARTINI, E. (ed.). *Free cinema e dintorni: Nuovo cinema inglese, 1956-1968*. Torino: Edizione di Torino, 1991, p. 11.

a los conflictos de clase, los cuales fueron reemplazados por una nueva búsqueda del “bienestar” en todos los aspectos de la vida: «Così, c'è spesso un contrasto tra la classe operaia tradizionale (associata con le forme consuete di lavoro manuale e solidarietà comunitaria) e la “ nuova ” classe operaia (dedita sempre di più al divertimento e al consumo, e “ corrotta ” dalla cultura di massa, in particolare americana).»⁴⁸ Como parte de este proceso, a comienzos de los años sesenta el *Free Cinema* dio un giro hacia los problemas relativos a la ascensión de clase y a la desigualdad de género; sin embargo, la representación de dichas situaciones estuvo fuertemente condicionada por la necesidad de generar nuevos verosímiles y estereotipos sociales que fuesen afines a las nuevas formas de consumo material y cultural.

Dentro de esta renovación del verosímil cinematográfico que llevó a cabo del *Free Cinema*, la representación del discurso amoroso generó unos estereotipos que dejaron una profunda marca en los modos de concebir las identidades de género: mientras que en la gran mayoría de producciones el hombre manifiesta una personalidad agresiva y egoísta, la mujer aparece como una figura vulnerable y dependiente, aunque superficial y apegada a las comodidades materiales. Dentro de los filmes que desarrollaron estos tópicos se encuentran *Esa clase de amor* (A kind of loving, 1962) de John Schlesinger.

En el caso de *Esa clase de amor*, el discurso amoroso aparece como una farsa necesaria para exponer un nuevo tópico de la vida en pareja, donde la relación romántica se convierte en una vía de acceso hacia las comodidades económicas de una familia pequeño-burguesa: el filme narra la historia de un hombre y una mujer que comienzan a relacionarse en función de una mera atracción sexual. Ella queda embarazada y deciden casarse; sin embargo, los problemas comienzan cuando los avatares propios del matrimonio comienzan a poner a prueba

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

los sentimientos de los protagonistas. Dentro de este contexto, Schlesinger representa a la mujer como un nuevo estereotipo de la bonanza económica: posee un empleo y viste a la moda; vive con todas las comodidades domésticas de una ama de casa de clase media, pero aspira a más. Este cambio de paradigma fue significativo en cuanto a la configuración del discurso amoroso, el cual es concebido como un artificio que está al servicio del ascenso social y del bienestar económico tanto para el hombre como para la mujer. Un ejemplo de ello se encuentra en *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*, 1959) de Jack Clayton, un filme ambientado en los años posteriores a la IIGM donde un veterano de guerra comienza a relacionarse con la hija de un empresario local y, al mismo tiempo, con una mujer casada, diez años mayor que él, que le permitiría ascender socialmente a través del matrimonio. En ese sentido, la mujer aparece como un objeto de consumo que ha sido despojado de su identidad y que es utilizado para alcanzar un cierto estatus socioeconómico.



Esa clase de amor (John Schlesinger, 1962)



Un lugar en la cumbre (Jack Clayton, 1959)

Este oportunismo económico que caracteriza a muchos de los antihéroes del *Free Cinema* refleja la intrusión social de dos factores que lograron trastocar los discursos y las ideologías de aquella época: en primer lugar, se produjo una hipostación de ciertos verosímiles y estereotipos creados y difundidos por la cultura de masas; y, por otra parte, las nuevas generaciones de jóvenes se impusieron como un nuevo nicho de mercado deseoso de nuevas experiencias y abierto a un nuevo estilo de vida. Fue así como el cine, la literatura, la música y el teatro británicos dieron vida a dos estereotipos habituales, uno masculino y otro femenino: el joven rebelde, heterosexual, misógino e inconformista, poseedor de una individualidad exacerbada; y la mujer sumisa, vulnerable y superficial, convertida en un bien de consumo masculino. Como parte de este proceso, surgió el concepto de *teenager* para definir a los jóvenes consumidores de la moda y de las nuevas formas de ocio y

hedonismo (el baile, el cine y la música). Esta predominancia de la juventud, que adquirió mayor relevancia durante la década de los sesenta, marcó el devenir de la sociedad británica, especialmente el de la clase obrera: el individualismo y la actitud hedonista de los jóvenes contrastaban con los ideales de colectividad y abnegación que suelen estar asociados al proletariado. Fue así como el *Free Cinema* se reapropió del tópico del(la) joven obrero(a) para desarrollarlo dentro de los denominados *social problem films*, es decir, producciones que abordaban problemáticas como la delincuencia, el libertinaje sexual y la violencia, entre las más recurrentes.

En primer lugar, es importante mencionar que la gran mayoría de los filmes que se enmarcan dentro del *Free Cinema* constituyen adaptaciones cinematográficas de las novelas y obras teatrales de la época. Un grupo de jóvenes escritores denominados como *Angry Young Men* o “jóvenes airados”, entre ellos John Osborne —*Mirando hacia atrás con ira* (Look Back in Anger, 1956, Tony Richardson)—, John Braine —*Un lugar en la cumbre*—, Alan Sillitoe —*Sábado noche, domingo mañana, La soledad del corredor de fondo* (The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962, Tony Richardson)—, Shelagh Delaney —*Un sabor a miel* (A Taste of Honey, 1961, Tony Richardson)— o Keith Waterhouse —*Billy el embustero* (Billy Liar, 1963, John Schlesinger)—, representaron su propia realidad vivida dentro de la clase proletaria británica; manifestaron la rabia y el desencanto que propiciaron el surgimiento de una generación de jóvenes individualistas y oportunistas dispuestos a lo que sea con tal de ascender en las jerarquías sociales.

Mientras que la mayoría de sus protagonistas son figuras masculinas que encarnan al antihéroe sin escrúpulos, las mujeres son representadas a partir de un estereotipo des-subjetivado, despojado de su identidad, que está fuertemente condicionado por el imaginario masculino. Fue así como estos nuevos verosímiles configuraron una

serie de tópicos fuertemente arraigados a «la cultura popular y de los mecanismos de difusión propios de un sistema cultural basado en la comercialización de tendencias, movimientos, modas, personajes e imágenes.»⁴⁹ Y esta es una de las características más relevantes del *Free Cinema* y de sus personajes: el impulso cultural que vivió Reino Unido entre los años cincuenta y sesenta trajo consigo una inmediata apropiación por parte de los mecanismos comerciales de estas nuevas manifestaciones artísticas, literarias, musicales y cinematográficas, convirtiéndolas en un nuevo producto de consumo y, por ende, en el motor de la emergente cultura de masas. De ese modo, los nuevos mercados culturales generaron una oferta específica para un determinado grupo o destinatario, lo cual permitió perfilar a las nuevas generaciones de jóvenes, independientemente de su origen social, como un nuevo segmento social con capital para gastar.

Es así como el grupo *Angry Young Men* fue crucial en la configuración e hipostación de una serie de tópicos, estereotipos, identidades y formas de conducta que impregnaron a la juventud británica de la época, la cual internalizó e hizo suya una serie de elementos identitarios que forjaron su manera de ver el mundo. En ese sentido, el *Free Cinema* tuvo un papel protagónico en la educación sentimental e ideológica una generación:

It is not only what films tell us about the society which is important but also what an understanding of the society can tell us of the films and the nature of their representations. This is, in fact, an important distinction. [...] They also actively explain and interpret the way in which the world is perceived and understood. Moreover, the views which a film, or films, may be suggesting do not necessarily correspond to society as a whole. In a society divided by class, sex and race, access to the means of

⁴⁹ POMBO, R. "De los *angry young men* al *pop*." En: MONTERDE, J.; HEREDERO, C. (eds.). *En torno al Free Cinema: la tradición realista en el cine británico*. Gijón: Festival de Cine de Gijón: CGAI: Institut Valencià de Cinematografia, 2001, p. 101.

communication is not equal. Some groups are better placed than other to apply and communicate their definitions of society as the most “natural” and “normal”. So, what a film or films, tells us about society cannot just be accepted as “evidence”, but must itself be explained and interpreted in terms of the groups and the viewpoints with which they are connected.⁵⁰

Es importante destacar que dentro de este nuevo escenario cultural, todo este proceso de construcción de verosímiles, tópicos e identidades fue desarrollado por el imaginario masculino: no en vano eran denominados “los” *Angry Young Men*. Por otra parte, los conflictos de género no fueron representados de manera explícita dentro de las problemáticas sociales retratadas en sus trabajos, aunque sí fueron abordados por algunas de las mujeres vinculadas a la actividad creativa de aquellos años, como la dramaturga y actriz Ann Jellicoe o la novelista Shelagh Delaney, también conocida como la *Angry Young Woman*.

Proveniente de la clase trabajadora y luego de haber abandonado la escuela, Delaney escribió para el teatro la obra titulada *Un sabor a miel* (*A Taste of Honey*, 1958), que en 1961 fue adaptada para el cine por Tony Richardson. Además de haber sido escrita por una “mujer airada”, *Un sabor a miel* destaca por centrarse en la vida de una mujer joven junto a su amigo homosexual, dejando a un lado el estereotipo recurrente del hombre agresivo y disconforme: Jo es una joven de 17 años que vive con su madre, una mujer alcohólica y controladora. Jo mantiene un breve romance con un marinero de color, el cual debe marcharse. La madre de Jo se casa y ella comienza a trabajar en una zapatería, dos acontecimientos que generan tensiones en la convivencia. Por esa razón Jo decide alquilar un apartamento junto a Geoffrey, un joven estudiante homosexual. Posteriormente Jo se entera de que ha quedado embarazada del marinero y debe enfrentarse sola a esta situación; sin

⁵⁰ HILL, J. *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*. Londres: British Film Institute, 1986, p. 2-3.

embargo, Geoffrey está dispuesto a cuidarla e incluso le ofrece matrimonio para protegerla del escarnio social. Posteriormente, la madre de Jo decide mudarse con ella luego de que su matrimonio fracasara y comienza a tener problemas con Geoffrey, quien decide marcharse poco antes del nacimiento del bebé de Jo.

A través de esta obra, Richardson plasmó en el cine los conflictos que comenzaban a aflorar en la nueva sociedad británica producto de las nuevas condiciones de vida: la independencia económica de la mujer y el derecho de su libertad sexual, la visibilidad de las minorías raciales y sexuales o la disolución de la estructura familiar tradicional. Si bien estas cuestiones también fueron tratadas por otros autores, este filme lo hizo a partir de aquellas figuras que son constantemente objetualizadas y des-subjetivadas: la mujer, el “negro” y el homosexual son representados como los sujetos de su propio drama. Y esto contrasta de manera evidente con los tópicos femeninos y masculinos desarrollados por “los” *Angry Young Men*, donde las mujeres son vulnerables, vacías e incitadoras de la desgracia masculina, mientras que los hombres son el arquetipo de la virilidad reprimida y/o mancillada.

En el caso de *Un sabor a miel*, los personajes logran superar la frontera del estereotipo para adoptar una identidad real, humanizada; logran desmantelar los discursos ideológicos —muchas veces reafirmados o legitimados por las producciones culturales de la época— que giran en torno a los conceptos de familia, maternidad y sexualidad, y lo hacen a través de la reivindicación de un discurso amoroso auténtico —a diferencia de los típicos melodramas que se popularizaron a través del cine y la literatura, en los que la educación sentimental aparece supeditada a algún conflicto ideológico—. Este hecho es sumamente relevante, porque implica la configuración de una identidad masculina absolutamente antitética respecto a los tópicos habituales en los primeros años del *Free Cinema*: Geoffrey ocupa el lugar del hombre dentro de la

“familia”, pero no lo hace desde la dominación, la agresión o la posesión sexual, sino que opera desde el amor verdadero. Por otra parte, Jo es una mujer que puede valerse por sí misma; es capaz de proseguir con un embarazo que es fruto de una relación interracial y, por ende, de una transgresión social. En ese sentido, los personajes del filme constituyen figuras liminares al anteponer su individualidad frente a la alienación social: proponen una nueva visión del amor —entre una blanca y un negro; entre una mujer y un homosexual—, de la maternidad —el hijo ilegítimo de un “negro”, un hijo criado por un homosexual, una madre egoísta— y de las identidades y roles de género:

The model of the family, real and symbolic, is central to all the plays of these two decades. All the relationships and actions in the plays take place within the conventions of a “family” model (parent couple and child/children, however distorted), and so inevitably the plays become about what has happened or is perceived as happening to the family itself —real and symbolic. The limitations on what is permitted within family life, the codes of repression, the imagery, are themselves represented in ways indirectly produced by censorship.⁵¹



Un sabor a miel (Tony Richardson, 1961)

⁵¹ WANDOR, M. *Post-War British Drama: Looking Back in Gender*. Londres: Routledge, 2001, p. 91.



Un sabor a miel (Tony Richardson, 1961)

Fue así como los tópicos asociados a la representación de la clase proletaria comenzaron a internalizar estas nuevas estructuras familiares, derivadas en parte de la inclusión de la mujer en el nuevo sistema económico. Paralelamente, el estereotipo de la mujer independiente también abordó las múltiples dificultades que trajo consigo esta liberación sexual, moral y económica, especialmente algunos problemas de discriminación y desvalorización de la identidad femenina en unas sociedades que aún se mantenían arraigadas a un cierto conservadurismo burgués. Dentro de ese contexto, la idea de la independencia económica, social y emocional seguía estando ligada a los personajes masculinos, representados muchas veces a través de identidades violentas, en permanente conflicto consigo mismos y con sus orígenes proletarios.

Enfrentados a ese dilema, algunos de los personajes icónicos del *Free Cinema* se debatieron entre la renuncia a sus raíces obreras para alcanzar el bienestar económico, y la reivindicación de esa conciencia de clase. Un ejemplo de esta problemática se encuentra en *El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life*, 1963), un filme de Lindsay Anderson cuyo protagonista persigue la ascensión social hasta las últimas consecuencias.⁵² Richard Harris es un jugador de rugby, un hombre de comportamiento hostil, sin modales y carente de escrúpulos al momento de alcanzar el reconocimiento y el éxito económico. Richard alquila una habitación en la casa de Glenda, una viuda que vive con sus dos hijos y que le trata de manera fría y apática. Aunque está enamorado de ella, Richard actúa con violencia al ser constantemente rechazado por la mujer. En este caso, el personaje masculino encontró una vía económica para ascender socialmente, sin embargo, malgasta su dinero y se mantiene arraigado a su origen humilde a través de su tortuosa relación amorosa con Glenda.

A partir de estas relaciones de poder, el personaje masculino tiene la posibilidad de elegir entre la libertad individual y el sentimiento de pertenencia a una clase social desfavorecida, mientras que la figura

⁵² Tal como lo demuestra *El ingenuo salvaje*, este límite conflictivo entre el sujeto y un espacio represivo no fue habitado exclusivamente por personajes proletarios femeninos. Este es el caso de *La soledad del corredor de fondo*, filme de Tony Richardson que manifiesta esa lucha entre lo individualidad y lo colectivo: entre el deseo de ascenso social y la pérdida de los valores morales asociados a una cierta lealtad de clase. El filme de Richardson narra la historia de Colin Smith, un adolescente de Nottingham proveniente de una familia proletaria, quien atraviesa una dura situación personal debido a la muerte de su padre, a los desequilibrios emocionales de su madre, a los maltratos que le propina su padrastro y a la situación de pobreza en la que vive. Presionado por su madre para llevar dinero al hogar, Colin comete un robo que finalmente le lleva a ser recluido en un reformatorio conocido por sus métodos represivos, situación que le provoca un profundo sentimiento de inconformismo y rebeldía. Una vez allí, Colin se convierte en un destacado corredor a campo traviesa; sin embargo, esta habilidad sólo le demuestra que la atención y los halagos que recibe de sus superiores nacen de la ambición frente a los beneficios que éstos pueden alcanzar a costa de su talento deportivo.

femenina es privada de toda posibilidad de elección: se encuentra relegada a la esfera doméstica, alejada de una posición confrontacional con el sistema —lo cual contrasta con el papel de la mujer proletaria en los cines del Este, donde los personajes femeninos suelen representar las falencias del régimen comunista—. Es ese sentido, el *Free Cinema* desarrolló un estereotipo femenino que se encuentra excluido de los discursos ideológicos imperantes, arrebatándole así su condición de sujeto: la mujer aparece como una figura objetualizada por los deseos masculinos y, por ende, suele estar relegada al ámbito de lo privado.



El ingenuo salvaje (Lindsay Anderson, 1963)

6.4.4. De la necesidad de ser amada: un reclamo de identidad en *Los amores de una rubia* (Lásky jedné plavovlásky, 1965) de Miloš Forman y *Mouchette* (1967) de Robert Bresson.

Continuando con el tema de la privacidad, en los Cines del Este la mujer proletaria se desenvuelve principalmente en las fábricas y vive en pequeñas habitaciones y apartamentos compartidos. Estas circunstancias se convirtieron en el escenario para una representación crítica de las nuevas formas de vida vinculadas al progreso y al comunismo, donde el colectivismo pretende anular cualquier instancia de individualidad y privacidad. Esta temática queda perfectamente plasmada en el filme de Milos Forman titulado *Los amores de una rubia* (Lásky jedné plavovlásky, 1965), una comedia que retrata la ingenuidad de una joven obrera que va en busca del amor para encontrarse finalmente con una desilusión.

Ambientado en la pequeña ciudad de Zruc, el filme transcurre entre la pensión y la fábrica, los únicos dos lugares donde se desarrollan las vidas de un grupo de muchachas obreras. Del total de habitantes las mujeres superan en número a los hombres, y el dueño de la fábrica de zapatos, preocupado por el hecho de que sus trabajadoras abandonen el pueblo en busca de pareja, inicia una serie de gestiones para que una guarnición militar se instale en el lugar; sin embargo, los recién llegados son hombres mayores y algunos de ellos se encuentran casados. En uno de los bailes organizados por el dueño de la fábrica, la joven Andula conoce a Milda, el pianista de la orquesta, con el que pasa la noche antes de que éste abandone el pueblo. Ilusionada por las promesas que le hizo el joven, Andula decide ir en su busca a Praga; no obstante, al llegar a la casa de Milda se encuentra con los padres de éste, quienes le hacen ver su impulsividad y desatino al momento de llegar a la casa de un hombre que no le ha prometido una relación seria: en efecto, la actitud de Milda y

la de sus padres le demuestran a Andula que ella no fue más que una aventura de una noche. Finalmente ella regresa a Zruc, a su pensión y a su trabajo en la fábrica y continúa con su monótona rutina.

Desde una perspectiva general, esta historia representa el choque entre la apertura sexual de los años sesenta y la permanencia de los valores conservadores: Andula encarna el tópico de la chica fácil, sin embargo, para ella el amor implica la manifestación libre de su individualidad y la posibilidad de una nueva vida. Por otra parte, los padres de Milda representan el *status quo*, los resquicios de una educación sentimental basada en unos valores morales caducos.

The only meaning personal autonomy has in these conditions is the ability to accept any order that comes from the exterior, and then trying to survive it. Resignation and humor mentioned by Forman is one strategy. Selfishness and indifference to other people's suffering is another. When the order offends moral conviction, the individual's response is a desperate attempt to make a compromise that finally leads to schizophrenia or cynical resignation of moral consistency.⁵³

En ese sentido, Milos Forman lleva a cabo una crítica indirecta al sistema social de la época; su historia recrea la renegación de la individualidad femenina dentro de un espacio comunal donde la manifestación del Yo va en contra de la ideología política imperante: las mujeres duermen juntas, trabajan juntas y se divierten juntas, de modo que el único momento en el que Andula fue reconocida como sujeto deseante fue cuando estuvo con Milda.

⁵³ BÁLINT KOVÁCS, *op. cit.*, pp. 325-326



Los amores de una rubia (Milos Forman, 1965)

Este problema de la intimidad también se ve reflejado en *Mouchette* (1967) de Robert Bresson: la historia ocurre en un pueblo de la campiña francesa donde vive Mouchette (apodo que significa “mosquita”), de 14 años, junto a sus padres y su hermano recién nacido. Azotada por la pobreza, Mouchette cuida de su madre, que se encuentra

gravemente enferma, se ocupa de su hermano y de las labores domésticas a la vez que asiste a la escuela y trabaja esporádicamente en la taberna de la localidad. Mouchette es maltratada por su padre, un contrabandista de alcohol, y es discriminada por todo el pueblo debido a la mala fama del padre y a su situación de pobreza; no obstante, la joven se muestra desafiante y agresiva. Un día se encuentra con un cazador furtivo en el bosque, quien la lleva consigo y abusa sexualmente de ella, lo cual, para Mouchette, se convierte en una muestra de atención y afecto. Luego del fallecimiento de su madre y el encarcelamiento del cazador, la joven pierde toda esperanza y decide suicidarse.

Al igual que la historia de Andula, el discurso amoroso de Mouchette aparece como una vía de escape: la adolescente se ilusiona ante el reconocimiento de su existencia individual más allá de los rasgos de personalidad negativos que han forjado su identidad dentro del pueblo. Andula y Mouchette conciben el amor como un acto de reivindicación del Yo; son personajes liminares que desean cruzar la frontera que separa una realidad alienante y su autoafirmación como sujetos *deseantes*.

Buena parte de la unidad profunda de la película viene dada por la movilización de un *pattern* figurativo tan sencillo como eficaz. Me refiero al partido que el cineasta saca a la figura del *agua*. O, más precisamente a la oposición que subyace a lo largo de todo el relato entre aguas que fluyen y aguas estancadas y en las que reside buena parte del sentido de la obra. [...] En medio, y formando, el otro polo, las aguas que fluyen, tanto exteriores [...] como interiores (las lágrimas que varias veces brotan de los ojos de la niña, especialmente mientras atiende a su hermanito). Si a estas últimas les corresponde representar el *fluir* de la vida (y esa vida es la que es), a las primeras les corresponde ofrecer un lugar de reposos definitivo.⁵⁴

⁵⁴ ZUNZUNEGUI, S. *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 170.

Dentro de la obra bressoniana es recurrente esta configuración de lo identitario, tanto en los personajes femeninos como en los masculinos. Desde su primer filme *Les Anges du péché* (1943) hasta *Une femme douce* (1969), Bresson abarcó bajo diferentes perspectivas lo que Susan Sontag definió como el significado del confinamiento y de la libertad: «La imaginería de la vocación religiosa y la del crimen son utilizadas conjuntamente. Ambas llevan a “la celda”.»⁵⁵ Y ese confinamiento lo es tanto a nivel físico como psicológico: el encierro en un convento en *Les Anges du péché* o el pueblo en el que vive Mouchette constituyen formas de demarcar el límite entre el Yo y el Otro; entre la individualidad y la identidad vacía, alienada.



Mouchette (Robert Bresson, 1967)

⁵⁵ SONTAG, S. *Contra la interpretación*. Buenos aires: Alfaguara, 2005, p. 246.

6.4.5. Infidelidad, sexo y crimen: la historia de amor de una mujer proletaria en *La tragedia de una empleada de teléfonos* (Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T., 1967) de Dušan Makavejev.

Esta relación entre la libertad y la violencia también fue abordada por el cineasta yugoslavo Dušan Makavejev, uno de los directores más controversiales de los Nuevos Cines del Este. Su obra se caracteriza por su estilo rupturista en varios sentidos: la recurrencia de temáticas socialmente escandalosas donde predominan la sexualidad y el crimen, la representación satírica de la nueva sociedad yugoslava y la situación política, así como la exploración de nuevas estructuras narrativas caracterizadas por el uso del *collage*. Estos son los elementos que definen *La tragedia de una empleada de teléfonos*, un filme que entremezcla una historia de amor, un crimen pasional y unas escenas de carácter documental que describen ciertas prácticas u oficios, las cuales son esenciales en la construcción del relato: una clase teórica sobre sexualidad y reproducción, una autopsia o el mantenimiento de los sistemas de desagüe de la ciudad.

La historia gira en torno a Izabela, una mujer húngara de clase obrera que se desempeña como operadora en una compañía telefónica. De origen humilde, la mujer gana lo suficiente para divertirse y salir con su amiga en busca de relaciones esporádicas: son mujeres jóvenes y atractivas, independientes a nivel económico y que viven su sexualidad de manera libre. Fue así como Izabela conoció a Ahmed, un hombre de origen musulmán, algo mayor que ella y de carácter reservado, que trabaja en una empresa de control de plagas. Al igual que Izabela, Ahmed encarna al personaje proletario que aspira a más y que intenta dignificar su vida: viste bien, lleva una vida cómoda, aunque modesta, y se muestra abierto a las relaciones amorosas. Luego de conocerse, ambos se

consolidan como una feliz vida de pareja, no obstante, Izabela se ve tentada por la infidelidad y además se encuentra embarazada. Ahmed se alegra por la noticia, pero Izabela ve amenazada su libertad y descarga su frustración contra el hombre, que termina borracho en las calles. Esta situación desencadena una persecución que culmina cuando Ahmed, en un intento de suicidarse, empuja a la mujer hacia el fondo del desagüe urbano, lo cual termina con Izabela muerta y con el hombre en la cárcel.

Todos los acontecimientos del filme son acompañados por las escenas documentales que pretenden explicar de manera científica y objetiva aquello que está ocurriendo, convirtiéndose también una herramienta de construcción de la trama: el filme comienza con el rescate y posterior autopsia del cuerpo de Izabela, situación en la que se revela que ella no sólo terminó muerta, sino que también se encontraba encinta. A través de estas escenas no sólo se muestra el procedimiento de un médico forense, sino también trabajo de mantenimiento de los sistemas de desagüe. Por otra parte, la aparición del académico refiriéndose a cuestiones de sexo y reproducción sirven como antesala para exponer, de manera científica, las posibles causas que conllevan a una infidelidad. Todas estas referencias, además de su función narrativa, tienen como objetivo confrontar la experiencia real de un fenómeno con su explicación científica. Este es un recurso representacional que Makavejev utiliza como herramienta crítico-discursiva, en tanto que pone en tela de juicio la verdadera relevancia de los imperativos categóricos que controlan la vida de los sujetos, especialmente en el contexto de los regímenes comunistas: son discursos que no pueden manipular, explicar, ni resolver la complejidad emocional de los individuos. Paralelamente, la charla sobre sexualidad que antecede a la historia de Izabela intenta desvelar el carácter artificioso del discurso amoroso, al diseccionar los mecanismos biológicos y reproductivos que son enmascarados a través del relato romántico:

His films are cross-disciplinary by form and content, as well as the working methodology. [...] Makavejev started with the given documentary framework and realized the fiction structure, giving the possibility for theoretical interpretations from numerous “angles” —from the postcolonial theory to the post-communist perspective. At the same time, methodological procedures of Makavejev “step out” of any discipline, (and yet simultaneously using the contemporary theoretical categorical apparatus, via the film art process they penetrate into the core of human relationships —love, sex), understand the diverse spectrum of emotions, and also unravel the pathology of social structures, the narrowness of political horizons, and personal frustrations of the little man.⁵⁶

En ese sentido, la identidad, la emocionalidad y la subjetividad aparecen como la contracara de los mecanismos de control social, y dentro de esa oposición se encuentra la figura de la mujer y su reclamo de autonomía —a diferencia del hombre, que representa el adecuamiento pasivo a los imperativos sociales—. De esta forma, la manifestación de una cierta educación sentimental por parte del personaje femenino constituye una acción contestataria a las estructuras ideológicas interpuestas por el régimen comunista: Izabela es una joven que no depende económicamente de nadie, mantiene un hogar por sí misma y lleva una vida sexual libre. Sin embargo, cuando descubre que está embarazada y su pareja recibe la noticia con alegría, Izabela se da cuenta de que toda su independencia está en juego: está a punto de adentrarse en la vida doméstica de una esposa y madre, y es precisamente eso lo que le recrimina a Ahmed. En ese sentido, Izabela representa la antítesis del costumbrismo y del conservadurismo moral que enaltecen a la familia como la base de la sociedad; se defiende con violencia frente a una

⁵⁶ DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, M. “The films of Dušan Makavejev and their reception in Serbia”, *Studies in Eastern European Cinema*, 5.1 (2014), 71-74. <<http://dx.doi.org/10.1080/2040350X.2013.878594>>.

posible pérdida de todo aquello que define su libertad individual: «If Makavejev's women up until *Sweet Movie* are almost uniformly liberated, modern, and playful, his men are often extraordinarily uptight.»⁵⁷ Es así como Makavejev plantea una concepción política de la sexualidad al vincular la idea de revolución social con la abolición de sometimiento femenino a la labor reproductiva, con la legitimación de otras prácticas sexuales y con el reconocimiento de otros modos de relación humana. Dicho de otro modo, la reivindicación de la libertad sexual es el primer paso para la emancipación del sujeto y, por consiguiente, es la mujer quien posee la chispa de ese discurso disidente:

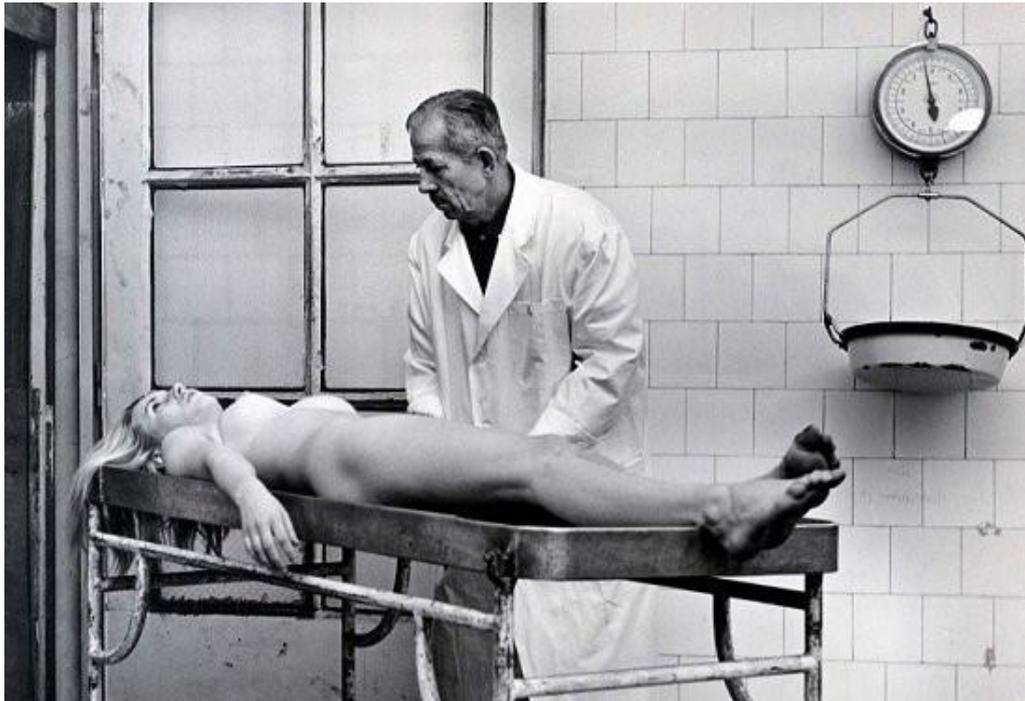
Makavejev's films should also be included in the small but important category of mid-twentieth century feminist films. Indeed, one of Makavejev's very great strengths is his portrayal of "modern" young women, beginning with Rajka, the strong-willed, independent heroine of *Man Is Not a Bird* (1965). While it would be easy to read Makavejev's women as ciphers for all that is left out in the Soviet vision of humanity—playfulness, desire, and a certain carefree autonomy—they are also fleshed-out, engaging characters in their own right. [...] If it is women who are "going to bring us freedom," as Makavejev claimed in an interview for *Village Voice* with Jonas Mekas in 1972, this would have to happen all the way down: the feminist phrase "the personal is political" has never had a filmmaker so willing to try and understand what this might mean as Makavejev.⁵⁸

No obstante, los filmes de Makavejev también manifiestan la imposibilidad de esta utopía liberadora, y lo hacen a través de la representación del poder estatal encarnado en la violencia masculina ejercida contra las mujeres. Es por esta razón que los personajes femeninos se ven envueltos en un espiral de amor, sexo y crimen, donde

⁵⁷ POWER, N. "Blood and Sugar: The Films of Dušan Makavejev." En: *Film Quarterly* 63, nº 3 (2010), pp. 42-51. <doi:10.1525/fq.2010.63.3.42>, p. 45.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42-43.

el discurso amoroso aparece como una estructura de dominación y castigo. En ese sentido, los nuevos verosímiles cinematográficos configurados por Makavejev no siempre fueron comprendidos fuera de su contexto sociopolítico, y muchos de sus filmes entraron en conflicto con la censura yugoslava.



La tragedia de una empleada de teléfonos (Dušan Makavejev, 1967)

6.4.6. El crimen de las utopías sociales: la identidad alienada de una mujer obrera en *La salamandra* (Le salamandre, 1971) de Alain Tanner.

Aunque en un contexto diferente, la idea del crimen también se desarrolla en *La salamandra* (Le salamandre, 1971) de Alain Tanner. La historia gira en torno a Pierre y Paul, dos amigos que son contratados para escribir el guión de un filme cuyo argumento estaría basado en un crimen sin resolver: dos años antes, una joven llamada Rosemonde fue acusada de dispararle a su tío con un rifle; sin embargo, ella siempre sostuvo su inocencia y finalmente el caso fue desestimado por falta de pruebas. Una vez inmersos en el misterioso suceso, los protagonistas comienzan a oscilar entre la ficción y la investigación periodística hasta que se encuentran con Rosemonde, cuya personalidad es totalmente contraria a la imagen que Pierre y Paul habían construido. Ella es una joven proletaria que trabaja en una fábrica de embutidos haciendo un trabajo repetitivo en un ambiente dominado por la desidia; no obstante, es una mujer que encarna los resabios de aquel espíritu festivo que vivieron los jóvenes del Mayo francés. A diferencia de Rosemonde, Pierre y Paul personifican las estructuras de pensamiento arraigadas al intelectualismo moderno; constituyen una sátira al falogocentrismo que domina a la cultura occidental. En ese sentido, Rosemonde representa al individuo *posmoderno*, alienado, adormecido por la cultura de masas y por el hedonismo derivado del consumismo; en otras palabras, un individuo sin identidad que ha renunciado a cualquier utopía revolucionaria. Retomando las declaraciones del mismo Tanner, el filme plantea una crítica ácida a esa “perversidad fundamental” del capitalismo que ha mermado los ánimos de resistencia, de lucha política o de compromiso militante:

Mai 68 à Paris fut un grand happening, un grand théâtre de rue, ludique, une libération de la parole. [...] Mes deux premiers longs-métrages sont le reflet à distance des événements et lui doivent aussi leur succès. Même si nos sociétés pratiquent depuis la méthode du « marche arrière toute; les graines ont été semées en 68 et continuent de produire quelques plantes, celles qui ont été, pense-t-on, enterrées, courent toujours sous la terre comme le sang dans les veines.⁵⁹

En función de esta idea, el verdadero crimen corresponde a la muerte del sujeto moderno a manos del individuo *posmoderno*, y aunque no existen pruebas que permitan confirmar el delito, la mujer aparece como principal sospechosa: una figura entregada a los placeres efímeros que le otorga el sistema capitalista para contrarrestar el tedio y la desesperanza que ahogan a toda una generación. Por otra parte, Rosemonde no constituye un estereotipo proletario coherente, puesto que su identidad ha sido configurada a partir de un modo de vivir que se ha *desarraigado* de toda pertenencia social y de todo compromiso ideológico. Y este hecho está directamente relacionado con el discurso crítico del director, el cual pretende desvelar la existencia des-diferenciada de un individuo que vive en una sociedad sin ningún tipo de ideología vinculante:

Il est juste de voir que la marginalité des personnages se situe là où on ne l'attend pas, et il y a parfois équivoque quant à la place de ces personnages. Ils sont des marginaux « de l'intérieur ». Si on trace un cercle qui contiendrait le corps social, ils se situent certes dans la marge, mais cette marge est à l'intérieur du cercle. Le vent qui pousse les retombées de 68 souffle toujours vers l'extérieur, vers le dehors. Nous avons voulu en inverser le cours pour que les graines qu'il transporte retombent dedans. D'où l'équivoque. Nous n'avons pas voulu tendre un miroir à tel ou tel autre groupe pour qu'il puisse se défouler en s'y admirant. [...] Les personnages ne sont donc pas

⁵⁹ TANNER, A. *Ciné-mélanges*. Paris: Seuil, 2007, p. 128.

des drop-outs, ils sont reliés au cercle ne serait-ce que par leur travail, tout en refusant de se laisser aspirer par son centre. C'est le poison dans le sang. Un poison lent, sûrement, mais c'est le postulat du film.⁶⁰

Con respecto a este tema, es relevante mencionar que Tanner inició su carrera como director en Londres, mientras trabajaba en el British Film Institute. Durante ese período realizó su primer corto documental (*Nice Time*, 1957) y descubrió el *Free Cinema*, el cual influyó posteriormente en el desarrollo crítico-discursivo de una buena parte de su filmografía. Los personajes de Tanner son subversivos a través de la automarginación y del abierto rechazo a la sociedad capitalista y a su falsa ilusión de bienestar y progreso,⁶¹ una cuestión que puede relacionarse con los conflictos de identidad de clase que son abordados por el *Free Cinema*. En efecto, una de las situaciones límite que define a algunos de los personajes del *Free Cinema* corresponde a su actitud ambivalente frente a las posibilidades de ascenso social, lo cual suele estar asociado a la necesidad de pertenencia a una colectividad: mientras que la identidad del proletariado se forja a partir de un cierto padecimiento compartido —la pobreza, la discriminación, la falta de oportunidades laborales, etc.—, las clases medias están doblegadas por un constante proceso de homogenización y “normalización” interpuesto por las nuevas formas de consumo, las cuales, paradójicamente, son enmascaradas como un falso mecanismo de diferenciación individual.

⁶⁰ TANNER, A.; HEINIC, N. “Entretien avec Alain Tanner.” En: *Cahiers du Cinéma*, nº273 (enero-febrero 1977), p. 38

⁶¹ Estas fueron las problemáticas que Tanner desarrolló en filmes como *Charles, vivo o muerto* (*Charles mort ou vif*, 1969), *Le Retour d'Afrique* (1973) o *Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000* (*Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, 1976). Con respecto a este tema, véase DIMITRIU, C. *Alain Tanner*. Madrid: Cátedra, 1993, y TANNER, A. “L'impossible cinéma anglais”. En: *Cahiers du Cinéma*, nº89 (noviembre, 1958), pp. 30-38.



La salamandra (Alain Tanner, 1971)

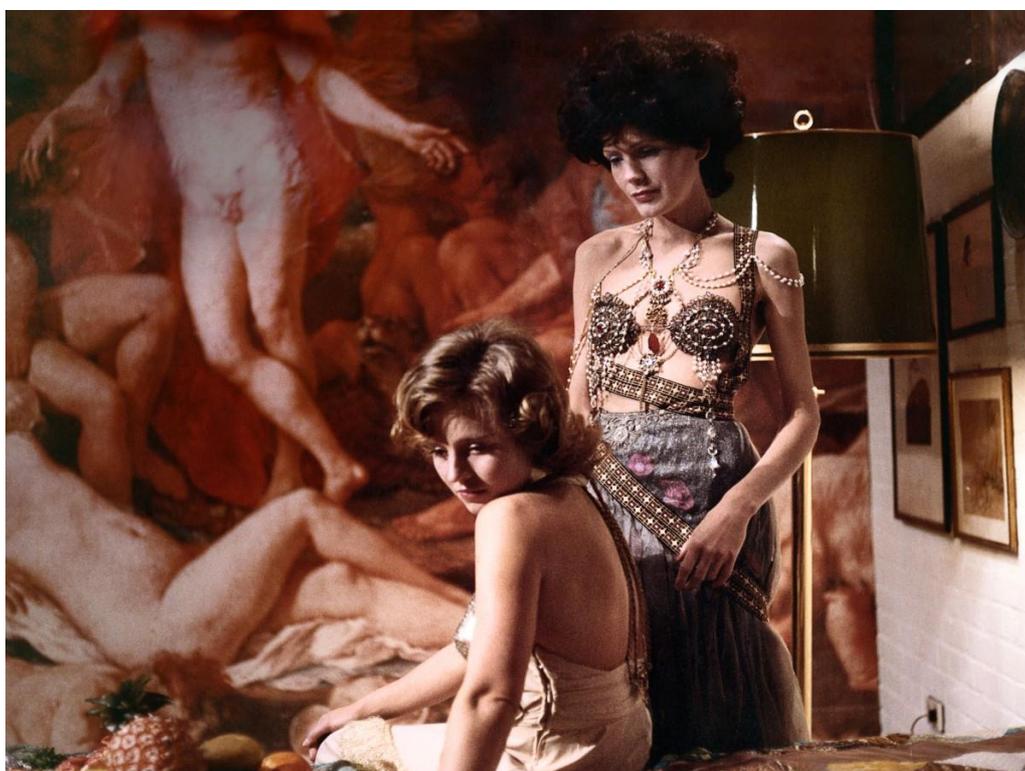
Esta configuración del estereotipo de la mujer proletaria dentro del *Free Cinema* reafirma y justifica el conservadurismo de las estructuras

familiares que aún se mantenía vigente en la sociedad británica a comienzos de los años sesenta. Sin embargo, este verosímil no fue exclusivo del *Free Cinema* y puede hallarse en muchos otros autores y filmes, los cuales abordan el tópico de la figura femenina que ha sido abandonada o que vive sola en algún contexto de precariedad social y/o económica producto de sus intentos de liberación e independencia —como el tópico de la prostituta—. Por otra parte, este estereotipo también se encuentra en algunos filmes protagonizados por mujeres de clase media-alta, como ocurre en algunas producciones de Ingmar Bergman —*Persona* (1968), *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, 1976)— o en algunos dramas de Rainer W. Fassbinder —como en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant* 1972)—. En todos estos ejemplos los personajes femeninos tienen algún tipo de ocupación profesional y, por ende, no se desarrollan dentro de un contexto puramente doméstico; son mujeres que se encuentran en una posición de aparente igualdad laboral y económica con respecto a los hombres, pero que aún no han podido desvincularse de aquella dependencia emocional hacia su pareja, hacia sus hijos o hacia su familia.

Así surgieron diversos tópicos femeninos que se caracterizan por aceptar la soledad a cambio de libertad —como *Vivir su vida*—; por desvelar las rivalidades que se esconden la camaradería entre mujeres —*Gritos y susurros* (*Viskningarna och rop*, 1972) de Ingmar Bergman—; o por reconocer la genuina solidaridad entre ellas —*Una canta, la otra no*—. En ese sentido, el devenir de la identidad femenina en el cine moderno europeo demuestra la existencia de un límite donde se encuentran y chocan las necesidades individuales de la mujer, la conciencia crítica y la presencia discursiva del autor dentro del filme y los artificios identitarios que fueron alimentados por el capitalismo y el advenimiento de la cultura de masas.



Gritos y susurros (Ingmar Bergman, 1972)



Las amargas lágrimas de Petra von Kant (Rainer W. Fassbinder, 1972)

CAPÍTULO 7

Lo masculino, lo femenino y lo identitario en los límites del amor y de la disidencia.

7. Lo masculino, lo femenino y lo identitario en los límites del amor y de la disidencia.

7.1. Subjetividad, artificio y alienación: el *otro lado* de la frontera en la identidad límite del personaje.

El proceso de construcción de los personajes en el cine moderno europeo depende de una compleja interrelación de elementos, donde los más relevantes corresponden a la predominancia de la figura del autor y el carácter subjetivo del filme, el desarrollo de un determinado lenguaje cinematográfico que opera como una herramienta discursiva, y una renovación del decible fílmico, el cual está estrechamente vinculado a la mirada subjetiva del autor y, por ende, está dotado de una nueva capacidad crítica. Estos tres condicionantes legitiman la predominancia del Yo en la configuración del filme; reivindican la validez de la experiencia y de la percepción del individuo como una manera de comprender y *habitar* la realidad. Sin embargo, esta fuerte presencia de lo subjetivo dentro del cine moderno europeo contrasta con la construcción de unos personajes desprovistos de una identidad definida:

se desenvuelven en una zona fronteriza donde colindan la subjetividad —el autor, su discurso, su postura crítica, un determinado lenguaje cinematográfico— y el cuestionamiento de la individualidad —personajes alienados, personalidades estereotipadas o tópicos, disolución de identidades—.

Esta dicotomía se refleja en el carácter fragmentario e inconexo de las acciones en las que se despliegan dichos personajes; en sus contradicciones, omisiones y transformaciones que, en la gran mayoría de los casos, no se resuelven ni son explicadas al final del filme. A través de la ambigüedad o el hermetismo que definen la psicología e identidad del personaje, el autor pone en entredicho la capacidad del sujeto como ente configurador de lo real; desvela el carácter artificioso de una individualidad erigida a partir de aquellos movimientos sin sentido, repetitivos o injustificados que sustentan su existencia. Es así como la identidad del personaje fílmico moderno queda reducida a una serie de actitudes mecanizadas, a unas obligaciones y a ciertas decisiones condicionadas por unas estructuras sociales y unos sistemas de valores que ya han sido preestablecidos para organizar la vida de los individuos:

La vida interior no existe, el plano psicológico no ofrece ninguna realidad, la conciencia no tiene ninguna importancia. Ello es suficiente para justificar la pretensión de limitarse a contar una vida desde el exterior, con abstracción de todos los elementos subjetivos. Esta verdad, tan poco reconfortante para nuestro orgullo, ya está entrevista en *La educación sentimental*, y resplandece en *Una vida* de Maupassant. El hombre siempre tiene menos vida interior de lo que él se imagina y, sobre todo, de lo que debiera imaginarse, basándose sobre el testimonio tradicional de la introspección. No es más que una “república de reflejos”.¹

¹ MAGNY, C. *op. cit.*, p. 73.

Uno de los recursos más recurrentes para llevar a cabo ese desvelamiento de la “naturaleza pura” de los objetos, las acciones y los individuos —es decir, desarraigarlos de todo sentido o relación causa-efecto— corresponde a la configuración de realidades cerradas o asfixiantes que producen una atomización del tiempo, donde el devenir de los personajes se encuentra suspendido: «el tiempo es neutralizado, ocultado por la palabra o tomado por su cuenta por los cambios de lugar, y retraducido en términos espaciales.»² Uno de los filmes más interesantes que aborda esta relación entre la alienación del Yo, el absurdo y la suspensión espacio-temporal corresponde a *Warum läuft Herr R. Amok?* de Rainer W. Fassbinder, cuyo protagonista, un joven en pleno ascenso laboral y económico, es presa de la ira y la desesperación ante la superficialidad de las presiones a las que se ve sometido en su cotidianidad. Mientras que su vida social gira en torno a las conversaciones banales sobre los falsos placeres y expectativas de la clase media alemana en ascenso, el trabajo le agota física y mentalmente, de modo que, presa de la rabia, asesina a su esposa y amigos para finalmente suicidarse en su oficina.

El filme se desarrolla esencialmente en dos espacios constreñidos —su casa y la oficina—, y el argumento se construye a partir de las charlas monótonas y las motivaciones triviales de los personajes: «esos fines que nacen de nosotros y que dan el sentido de nuestra vida como *fines para los demás*; de esos fines dementes, petrificados, sólo se nos muestra su faz externa, la que vuelven hacia afuera y por la que son *hechos*.»³ Es así como estatismo de los personajes y las acciones junto con la vacuidad de los diálogos, configuran una operación de desmantelamiento del absurdo en el que sustenta la vida y la identidad del individuo; constituyen una revelación del exceso, de las pulsiones, de

² SORLIN, *op. cit.*, p. 191.

³ SARTRE, *op. cit.*, p. 106.

esos «fines inmovilizados, esos medios monstruosos e ineficaces» como dice Jean Paul Sartre; en la manifestación de aquellos fragmentos en los que se erige el artificio de lo identitario. Este es uno de los recursos más representativos de los filmes de Fassbinder, los cuales se caracterizan por enfrentar las problemáticas de subjetividad en una realidad fílmica asfixiante:

With regard to identity in the realm of the intersubjective, the melodramas, even more than the gangster films, problematized identity as a crisis of perception, the self constantly undoing and renewing itself in the struggle between the way the characters perceive themselves and the way that others perceive them. As we saw, the films dramatized the impossibility of an identity either within or without the family as the beginning of a new subjectivity —male subjectivity, but quite often also a specifically female subjectivity— often defined as resistance or refusal to inscribe the self securely into the space of the fictional universe of looks exchanged and looks retained. Anxiety, desire traversed the narratives as an interruption, leaving the traces of excess, in some sense irrecuperable, but none the less finally held and articulated within the conventions of classical narrative, as the pathos of waste, loss and misunderstanding.⁴



Warum läuft Herr R. Amok? (Rainer W. Fassbinder, 1970)

⁴ ELSAESSER, Th. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, p. 74.



Warum läuft Herr R. Amok? (Rainer W. Fassbinder, 1970)

A través de esta estructura cerrada y asfixiante, el filme de Fassbinder da origen a una zona liminar donde se encuentran y desencuentran la construcción de una identidad y la *deconstrucción* de su naturaleza estereotipada; donde los personajes carecen de un pasado y de unos objetivos identificables; no narran ni representan, sino que *presentan* las situaciones y las cosas:

Hay en todos estos seres una extraña superficialidad; diríase, a veces, que sólo tienen dos dimensiones, que les falta profundidad, es decir, duración, y que en ellos hay carencia de ese lazo indispensable que, en nosotros (así lo creemos, por lo menos, y así nos lo han enseñado), llega a ligar y a vincular los estados de conciencia o los actos a ese centro misterioso del individuo que se denomina "personalidad". Todos ellos parecen "jugar" su vida.⁵

Y es en esta superficialidad donde entra en juego lo que Gilles Deleuze definió como tópicos, aquellas particularidades prefabricadas

⁵ MAGNY, C., *op. cit.*, p. 129.

dentro de la cultura de masas que no sólo desfilan en las calles y en los escaparates, sino que también configuran la identidad, las aspiraciones, las experiencias y el devenir —personal y colectivo— del sujeto moderno; son los fragmentos de discursos políticos, de las revistas y periódicos, de los afiches publicitarios, anuncios o canciones de moda que se deslizan en filmes como *Une femme est une femme* o en *Partner*.

En síntesis, todo aquello que da su color histórico a una época, todos los vestigios anónimos que flotan en la conciencia del hombre-de-la-calle, del hombre-del-subte: el que lee su diario o, sobre el hombro, el de su vecino; el que recuerda vagamente retazos de lo que ha visto y oído durante la jornada, al ritmo de su marcha o de las sacudidas del autobús. [...] constituyen un monólogo interior que, en el fondo, sería el de la conciencia colectiva, el del *Ser* de Heidegger, del *Jedermann* (alguien, un cualquiera).⁶

Sin embargo, uno de los elementos más interesantes del personaje fílmico moderno es que no se agota en el estereotipo de una época, sino que intenta encarnar aquellos tópicos de la misma *condición humana*. En ese sentido, el personaje no sólo constituye un objeto cultural sometido a la cosmovisión de un determinado período, sino que constituye una figura de significaciones diversas compuesta del amplio repertorio de elementos que, en último término, reflejan aquello que el hombre define como subjetividad:

Le personnage devient un nœud inextricable : il y a d'une part les conditions et les formes discursives historiques et leurs significations symboliques (par exemple, les discours sur le corps, sa présentation et représentation, les règles du *Hays Code* et les modes de sa transgression) et d'autre part, les conceptions anthropologique et philosophique de l'existence humaine et du «sujet» s'exprimant dans les formes spécifiques de la

⁶ *Ibid.*, p. 121.

fictionnalisation (par exemple de la «subjectivité» narrative ou de l'opacité psychologique.)⁷

Es así como el personaje fílmico moderno está constituido a partir de una serie de implicancias metadiscursivas que van más allá de sus funciones puramente narrativas: «les dimensions inter- et transtextuelles, si nous comprenons par intertextualité les renvois réciproques d'un film à l'autre, et par transtextualité la référence d'un film ou d'un personnage à d'autres produits culturels (littérature, théâtre, télévision, radio, journaux, etc.).»⁸ De esa forma, la figura bien definida del personaje clásico comenzó a diluirse a través de una representación en la que se entrecruzan una labor narrativa, una función enunciativa y una capacidad discursiva. No obstante, una de las peculiaridades menos abordadas del personaje fílmico moderno es la diferencia explícita que existe entre lo femenino y lo masculino: mientras que los personajes masculinos suelen desenvolverse en torno a problemáticas de lo identitario y lo psicoanalítico —viajes iniciáticos en busca de respuestas existenciales, desdoblamiento del Yo, procesos de la memoria, etc.—, los personajes femeninos, en la mayoría de los casos, están vinculados al devenir de un personaje masculino. Esta diferenciación está directamente relacionada con la institucionalización de la idea de autor dentro del cine moderno, en la medida que la inmensa mayoría de los nuevos directores eran hombres y fueron ellos quienes, desde una perspectiva dominante, configuraron una cierta imagen de lo femenino. Paralelamente, y esto constituye una de las cuestiones más peculiares del cine moderno europeo, los nuevos cineastas desarrollaron todo un imaginario de las identidades masculina y femenina a través de argumentos vinculados a las relaciones románticas.

⁷ TRÖHLER, M.; TAYLOR, H. "De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction." En: *Iris : revue de théorie de l'image et du son*, n°24 (otoño 1997), p. 34-35.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

7.2. Subjetividad masculina y alienación femenina: las dos caras de la identidad en las historias de amor.

Dentro de las temáticas amorosas que desarrolló al cine moderno europeo son recurrentes los filmes donde la historia gira en torno a un joven protagonista masculino quien, en busca de su identidad, lleva cabo un recorrido —muchas veces de tipo masoquista— a través de múltiples rupturas y fracasos amorosos. Un ejemplo emblemático de este tópico se encuentra en la vida romántica de Antoine Doinel, el protagonista de la saga de François Truffaut compuesta por *Los 400 golpes*, *L'amour à vingt ans* (1962), *Besos robados* (*Baisers volés*, 1968), *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970) y finalmente *L'amour en fuite* (1979). Plagada de elementos autobiográficos, la saga comienza con la vida adolescente de Antoine —*alter ego* del mismo Truffaut e interpretado por Jean-Pierre Léaud—, el cual vive una situación familiar complicada —hijo de una madre soltera, apenas tolerado por su padrastro— que se suma a una conducta rebelde y altanera. Este comportamiento acompañaría a Antoine por el resto de su vida, lo cual forjó la inmadurez emocional con la que hace frente todas sus relaciones de pareja y a sus responsabilidades de adulto: «Cette figure de jeune garçon vulnérable est emblématique de la Nouvelle Vague, quel que soit l'âge du héros. Elle construit un rapport paranoïde au monde et surtout aux femmes, créatures incompréhensibles parce que radicalement autres, et dangereuses parce que désirables. La vulnérabilité du héros est en quelque sorte la figure inversée de la volonté de puissance (créatrice) de son auteur.»⁹ Este carácter infantil y la falta de compromiso amoroso refleja un fenómeno doble: por un lado, el personaje busca de manera infructuosa el afecto maternal que nunca tuvo y, por otro lado, manifiesta un rechazo o temor pulsional hacia la figura de lo femenino; por lo tanto,

⁹ *Ibid.*, p. 84.

sus relaciones románticas siempre desembocan en el ciclo de la ruptura y la eterna búsqueda. Este fenómeno, asociado a una cierta idea del masoquismo masculino, ha sido descrita por algunos autores como el complejo edípico que caracterizó a los cineastas de la *Nouvelle Vague*, haciendo referencia a su abierto deseo de ruptura con lo que ellos denominaron como *cinéma du papa*. En efecto, una de las tres definiciones freudianas del masoquismo relaciona directamente el deseo de amor de la madre y el posterior desarrollo de un temor hacia lo femenino:

El masoquista quiere ser tratado como un niño pequeño, desvalido y dependiente, pero, en particular, como un niño díscolo. [...] Pero si se tiene la oportunidad de estudiar casos en que las fantasías masoquistas hayan experimentado un procesamiento particularmente rico, es fácil descubrir que ponen a la persona en una situación característica de la femineidad, vale decir, significan ser castrado, ser poseído sexualmente o parir. Por eso he dado a esta forma de manifestación del masoquismo el nombre de «femenina», en cierto modo *a potiori* [sobre la base de sus ejemplos extremos], aunque muchísimos de sus elementos apuntan a la vida infantil.¹⁰



Los 400 golpes (François Truffaut, 1959)

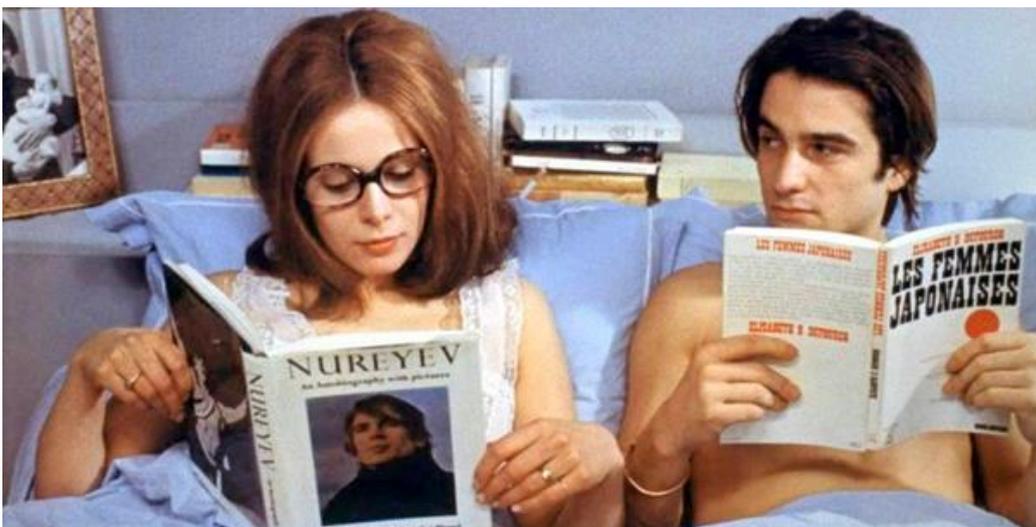
¹⁰ FREUD, S. "El problema económico del masoquismo (1924)" En: *Obras completas: El yo y el ello y otras obras* (1923-1925) Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 168.



L'amour à vingt ans (François Truffaut, 1962)



Besos robados (François Truffaut, 1968)



Domicilio conyugal (François Truffaut, 1970)

Sin pretender establecer una relación directa entre los personajes de la *Nouvelle Vague* —o del cine moderno en general— y las teorías freudianas, es interesante mencionar el patrón recurrente que existe entre la idea de la infancia difícil y una posterior conducta disfuncional con la figura de lo femenino. Algunos ejemplos paradigmáticos de este fenómeno se encuentran en muchos de los filmes de Ingmar Bergman, los cuales constituyen un verdadero recorrido por diversos aspectos de la personalidad y de la vida íntima del autor; sin embargo, la idea del masoquismo masculino no sólo se desarrolla a través de personajes interpretados por hombres, sino que en muchos casos constituye una pulsión profundamente arraigada en la psiquis femenina. Dentro de ese contexto se desarrolla *Krisis* [Crisis, 1946], uno de los primeros filmes de Bergman en los que aparece la figura de la mujer como un ser egoísta que se relaciona con un hombre más joven, cargado de problemas emocionales y de conducta; *Tystnaden* [El silencio, 1963], cuya historia se desarrolla en torno a dos hermanas y donde una de ellas, marcada por la culpa y los complejos de su homosexualidad, maltrata y al mismo tiempo desea a la otra; *Vargtimmen* [La hora del lobo, 1968], un filme que plasma una serie de experiencias reprimidas, traumas y temores que forman parte de la vida del mismo autor y que son contados a través de la historia de un matrimonio que se ve arrastrado por la locura del protagonista, quien comienza a experimentar una progresiva alteración de la realidad.

Esta manifestación una visión íntima de lo femenino también se desarrolla en casi toda la obra de Federico Fellini, quien desplegó todo un recorrido por sus vivencias infantiles, sus deseos y su imaginario femenino en filmes emblemáticos como *Otto e mezzo* (1963), en el que la neurosis de su protagonista —*alter ego* del mismo Fellini interpretado por el mítico Marcello Mastroianni— trae de vuelta sus inseguridades, sus recuerdos infantiles y sus romances; una operación que Fellini retomó en

La città delle donne (1979), donde vuelve a recrear aquella atmósfera de fantasía y locura de *Otto e mezzo* para representar todo aquello que configura sus ideas acerca de la mujer.



Vargtimmen (Ingmar Bergman, 1968)



La città delle donne (Federico Fellini, 1979)

7.3. Un cine edípico, un cineasta demiurgo, un personaje como *alter ego*: la identidad masculina del autor a través del filme.

Volviendo a la relación entre el masoquismo, el complejo edípico y la figura del autor, existen diversas reflexiones respecto a los impulsos ruptura y renovación asociados a la *Nouvelle Vague*:

Si l'on se souvient que les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* se construisent dans une posture très violente de révolte contre leurs pères de cinéma et aspirent à prendre leur place (ce qu'ils feront effectivement quelques années plus tard), tout en refusant de donner une dimension politique à leur révolte, on peut concevoir aisément qu'une certaine culpabilité inconsciente irrigue leurs oeuvres, sous la forme de ces héros en proie à la souffrance.»¹¹

Esta actitud rupturista, vinculada también a una reivindicación del Yo dentro del filme, contrasta con la representación estereotipada de lo femenino, más cercana a los tópicos cinematográficos y a las expectativas sociales. La identidad del personaje femenino está fuertemente condicionada por la mirada masculina y por la persistencia de ciertos roles institucionalizados a lo largo de la historia del cine; en consecuencia, muchas de las figuras femeninas son presentadas como seres amenazantes para la identidad masculina en todos sus aspectos: «Le plaisir associé à cette souffrance est particulièrement sensible dans les premiers films de Chabrol, Truffaut et Godard [...] La disparition ou la dérision des figures paternelles s'accompagne d'un déploiement masochiste qui affecte le jeune héros masculin comme une punition violemment désirée.»¹² Sin embargo, cabe preguntarse si esta

¹¹ SELLIER, G. "La Nouvelle Vague : un cinéma à la première personne du masculin singulier". En: *Iris : revue de théorie de l'image et du son*, nº24 (otoño 1997), p. 34-35.

¹²*Ibid.*, p. 79.

representación de las identidades masculina y femenina no constituye en sí misma una operación crítica e irónica de aquellos tópicos arraigados en el decible fílmico y en la sociedad occidental, considerando también la progresiva intrusión del imaginario cultural en la psiquis del sujeto. Dicho de otra forma, el personaje fílmico moderno es convertido en una herramienta discursiva al tergiversar los estereotipos que configuran la figura del hombre y de la mujer en la cultura moderna. En el caso específico de la *Nouvelle Vague*, esta propuesta se sumó al deseo de independencia de los jóvenes cineastas frente a los “padres” del cine, lo cual estableció una zona fronteriza y difusa en cuanto a la construcción de unos personajes que manifiestan una íntima correspondencia con la subjetividad del autor y que, a su vez, manifiestan una serie de características comunes con los cánones tradicionales, especialmente con el cine de género:

Si le masochisme masculin, comme le montre Frank Krutnik à propos du film noir hollywoodien des années 40, témoigne d'un moment de disjonction entre les possibilités de représentation d'une image personnelle de masculinité et les codifications culturelles traditionnelles de l'identité masculine, c'est-à-dire d'une crise dans la culture et la société patriarcales, le cinéma de la Nouvelle Vague peut être lu aussi comme l'élaboration d'un moment de crise, et de culte que les jeunes cinéastes français vouent au film noir prend alors un sens nouveau. On peut y voir l'expression d'un malaise par rapport aux valeurs patriarcales perçues comme castratrices et absurdes, ce qui rend difficile la soumission des jeunes hommes à la Loi du père.¹³

Paralelamente, gran parte de los nuevos cineastas utilizaron al personaje como una manifestación de sí mismos, una operación muy propia del artista romántico a través de la cual se interrelacionan los

¹³ *Ibid.*, pp. 79-80.

conceptos de subjetividad y de creatividad por medio de un sujeto masculino. Es así como aparece la figura del *alter ego*, la cual reivindica la presencia inequívoca del Autor dentro del filme y que, en mayor o menor medida, está relacionada con una actitud demiúrgica frente al acto creativo —reconocible en autores como Fellini, Visconti, Bergman o Werner Herzog, por nombrar algunos ejemplos paradigmáticos—. Dentro de este ámbito se desarrolla *Vargtimmen*, uno de los filmes más complejos y personales de Ingmar Bergman.

Ambientado en la isla sueca de Baltrum, *Vargtimmen* gira en torno a un joven matrimonio: Alma, quien se encuentra embarazada, comienza a narrar lo que ocurrió con su esposo Johan, un reconocido pintor que desapareció misteriosamente en el bosque de la isla luego de haber sido víctima de extrañas alucinaciones y miedos durante su estadía veraniega. Al principio todo parecía tranquilo y Alma esperaba pasar una buena temporada, pero la vida de ambos da un vuelco cuando Johan comienza a padecer miedos nocturnos y pesadillas pobladas por seres monstruosos. Simultáneamente, la pareja comienza a ser asediada por unos misteriosos habitantes de la isla que pertenecen a una vieja familia burguesa en decadencia, los cuales presentan una serie de similitudes con los fantasmas que acosan a Johan. A partir de ese momento el relato fílmico comienza a desarrollarse a partir de la progresiva intromisión de Alma en la crisis mental de su esposo, hasta el punto de verse envuelta en los miedos y fantasmas de Johan. Dentro de ese proceso los límites entre la realidad objetiva y la subjetividad de los personajes se va difuminando progresivamente, lo cual es planteado al comienzo del filme cuando el “autor” advierte al espectador que las únicas fuentes de información que alimentan la historia son el relato de Alma y el diario que dejó Johan.

Uno de los aspectos más relevantes de este filme es su tono autobiográfico y la fuerte identificación entre el autor y el protagonista,

especialmente en sus vivencias infantiles y en sus conflictos creativos: «Los personajes de mis films son exactamente como yo, es decir, unos animales movidos por instintos, y que, en el mejor de los casos, reflexionan cuando hablan. En mis films, la capacidad intelectual está relativamente reducida. El cuerpo constituye la parte principal, con un agujerito para el alma. La materia de mis films son las experiencias de la vida, en las que la base intelectual y lógica muchas veces es mala.»¹⁴ Esta relación entre el carácter autobiográfico del filme y la actitud demiúrgica del director se despliegan a través del personaje de Johan, quien está viviendo una frustrante y dolorosa crisis creativa y emocional, la cual, no obstante, es representada con un tono irónico y satírico a través de un personaje que encarna el cliché del *creador*. En diversas ocasiones, Bergman ha declarado que el camino hacia la locura que atraviesa Johan está inspirado en su propio padecimiento cuando preparaba el guión del filme, que originalmente iba a ser una comedia:

«¿Cómo anda mi comedia? Bueno, se ha movido algo. Es lo que pasa con mis Fantasmas, estos Fantasmas amables, brutales, malos, alegres, tontos, tontísimos, buenos, apasionados, cálidos, fríos, bobos, inquietos. Van conspirando cada vez más contra mí, se hacen misteriosos, ambiguos, extraños, a veces amenazadores. Entonces pasa lo que pasa. Se me une un afable Acompañante que me proporciona nuevas ideas y visiones. Sin embargo, poco a poco va cambiando. Se vuelve amenazador y cruel.»¹⁵

Paralelamente, el personaje de Alma representa la comprensión, el amor y la madurez emocional; no obstante, las alucinaciones que sufre Johan comienzan a apoderarse también de ella hasta el punto en que su identidad comienza a degradarse de la mano con la locura de su esposo.

¹⁴ BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J. *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Barcelona: Anagrama, 1973, p. 191.

¹⁵ BERGMAN, I. "La hora del lobo." En: *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 1992, p. 28.

En ese sentido, el filme de Bergman construye una representación de lo femenino asociada al poder y la dominación, mientras que las figuras masculinas manifiestan una personalidad masoquista: Alma representa el rol de esposa, pero también ocupa el lugar de la madre (en sentido literal y metafórico) y de la cordura, mientras que Johan se ve atormentado por la fantasmática reaparición de Verónica Vogler, una amante que tuvo en el pasado y con la que vivió un romance lujurioso y violento. De ese modo, Verónica representa el sadismo que encarna la manipulación a través del sexo y la frialdad absoluta de la *femme fatale*; sin embargo, y en un acto masoquista, Johan la persigue aún sabiendo que dicha búsqueda implica entregar su vida a los monstruos que le acosan y que le han arrastrado hacia la locura.

En el caso de Bergman, esta idea del masoquismo masculino está íntimamente relacionada con un complejo edípico que él mismo ha descrito en diversas ocasiones, y que está relacionado con el sometimiento a una educación severa por parte de su padre, quien le infligía una serie de crueles castigos en los que su madre no se involucraba: «Los delitos más graves eran castigados ejemplarmente: todo empezaba con el descubrimiento del delito. El delincuente confesaba ante una instancia de menor entidad, es decir, ante las sirvientas o ante mi madre o ante alguna de las innumerables mujeres de la familia que vivían a temporadas en la casa rectoral. [...] Después de la comida y del café se convocaba a las partes al despacho de mi padre.»¹⁶ Esta situación también queda reflejada en la lucha interna que tiene Johan con uno de los fantasmas que lo representan de niño, el cual se le aparece en la playa con una actitud desafiante: el niño le ataca y Johan intenta defenderse hasta que lo asesina y arroja su cadáver al mar. Esta escena, que se desarrolla dentro de un contexto de erotismo y violencia, está asociada con una aparente homosexualidad no asumida por parte

¹⁶ *Ibid.*, p.36.

del protagonista, lo cual está directamente relacionado con las escenas finales del filme en las que Johan se enfrenta a sus fantasmas vestido con una bata y maquillado de un modo grotesco. Es en ese momento cuando el protagonista dice que el “espejo se ha roto” y ha logrado “cruzar el límite”, refiriéndose al final del recorrido que realizó a través de las múltiples identidades monstruosas que configuran su psiquis —representadas por los fantasmas o antropófagos—; instancia en la que descubre que tras esas máscaras no existe una esencia o identidad unívoca y verdadera.

Del mismo modo, la identidad de Alma comenzó a compenetrarse y diluirse con la degradación psicológica de su esposo; sin embargo, ella se ve a salvo de aquella pesadilla cuando Johan es finalmente “devorado” por sus antropófagos, entre los que se encontraba Verónica Vogler. Es importante destacar las antípodas femeninas que se desarrollan a lo largo el filme: Alma, la esposa, ocupa el papel de la maternidad, mientras que Verónica Vogler encarna la lujuria y la maldad de la *femme fatale*. En tanto que figuras empoderadas, ambas mujeres son, desde diferentes perspectivas, un agente de infantilización del protagonista al exacerbar la vulnerabilidad de su masculinidad: «Elles sont aussi actives, “ masculines ” (e inconsciemment malfaisantes) que le personnage masculin est passif et “ féminin ”.¹⁷ Este proceso se evidencia cuando Johan se prepara para encontrarse con Verónica Vogler y los fantasmas le visten y maquillan como si fuese un travestido, para posteriormente ser avergonzado y humillado por su antiguo amor. Sin embargo, la gran mayoría de las mujeres que componen la filmografía de Bergman son figuras que se construyen en una zona fronteriza que se extiende entre una personalidad dominante y la manifestación de algún tipo de vulnerabilidad física o emocional —lo cual se refleja, desde múltiples facetas, en el filme *Gritos y susurros*—.

¹⁷ SELLIER, *op. cit.*, p. 84



Vargtimmen (Ingmar Bergman, 1968)

7.4. Identidades masoquistas (masculinas) y no-identidades (femeninas).

Esta figura del hombre masoquista ha sido ampliamente expuesta en el cine moderno y fue muy recurrente en los filmes de la *Nouvelle Vague*, la cual construyó una serie de personajes masculinos paranoides enfrentados a una mujer que se presenta como un ser deseable, aunque incomprensible, peligroso y totalmente *ajeno*. A través de este patrón se desenvuelven las historias amorosas de Antonie Doinel, las relaciones de casi todos los protagonistas de Jean-Luc Godard —desde *Al final de la escapada*, interpretada por Jean-Paul Belmondo, hasta *Masculin, féminin*, protagonizada por Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel)—, o los personajes masculinos de Alain Resnais, los cuales comparten diversas características con el héroe trágico del romanticismo. En ese aspecto las figuras masculinas de Resnais son similares a las de Bergman, en tanto que el padecimiento de los hombres siempre viene acompañado por una figura femenina sufriente; sin embargo, los papeles se invierten en el transcurso de la historia y el hombre se convierte en el verdadero mártir frente a una mujer que demuestra entereza.

En efecto, el argumento de *Hiroshima mon amour* está construido sobre esta frontera difusa entre la tenacidad y el dolor: el filme se desarrolla a través del relato de la protagonista, quien narra los terribles tormentos que sufrió por defender un amor imposible; sin embargo, ella sobrellevó la tragedia, luchó por su vida y se sobrepuso a la muerte de su amante, por lo tanto, la figura masculina se convierte en el mártir mientras que la mujer se apropia de la voluntad y la valentía. El protagonista de *Muriel* (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963) es un joven que participó en la guerra de Argelia y que lleva una vida atormentada ante el recuerdo de Muriel, una mujer que fue torturada y asesinada a manos de su ejército: si bien es la mujer quien soportó el dolor y las

vejeciones, es el hombre el que se proyecta como sufriente debido al remordimiento que le consume.

Un caso similar se encuentra en *Te amo, te amo*, donde el protagonista, luego de un fallido intento de suicidio, se sumerge en un viaje retrospectivo hacia su pasado amoroso en el que habita una antigua amante que le provocó una profunda inestabilidad emocional. En el devenir de los recuerdos, el protagonista descubre que la mujer también había sufrido y que, a pesar de ello, siguió en la relación; no obstante, fue él quien, ante su propio calvario, decidió quitarse la vida. Por otra parte, en *L'amour à mort* (1984) el protagonista muere y resucita misteriosamente, sin embargo, el milagro se convierte en una desgracia debido a todos los cuestionamientos acerca de la vida y la muerte que comienzan a atormentarle. Más allá del profundo debate filosófico y religioso que desarrolla el filme, es interesante el rol de mártir que ocupa la figura masculina —un hombre que regresó a la vida para darse cuenta que no vale la pena— frente a la voluntad y la energía vital que manifiesta su novia, quien afirma que el amor es una herramienta poderosa para dotar de sentido a la existencia.

En cada uno de estos ejemplos, especialmente en el caso de *L'amour à mort*, el protagonista experimenta su vida como un héroe maldito cuyo sufrimiento, su perdición e incluso su muerte están relacionados directa o indirectamente con la presencia de una figura femenina. De ese modo, la mujer opera como un objeto masoquista que encarna el placer y la desgracia, lo cual es representado a través del encuentro entre una identidad masculina en crisis y una no-identidad femenina, des-subjetivada, construida a partir del sufrimiento masculino y concebida como una antagonista.

Un ejemplo emblemático de esta dicotomía entre la reafirmación de la identidad masculina y la despersonalización de la figura femenina corresponde a *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1963) de

Jean-Luc Godard, donde el protagonista está involucrado en un conflicto político durante el período en que ocurría la guerra entre Francia y Argelia. Bruno se ha refugiado en Ginebra para escapar del enrolamiento obligatorio en el ejército francés, y allí comienza a relacionarse con un grupo antiterrorista contrario a las tropas revolucionarias argelinas (FLN). En ese momento Bruno se enamora de Verónica, una mujer aparentemente vinculada al FLN, y decide escapar con ella a Brasil. Inspirado en los antihéroes del cine negro —al igual que Michel de *Al final de la escapada*—, Bruno lleva a cabo un constante proceso de autorreflexión; reafirma su identidad a través del monólogo interior y, a su vez, va construyendo la identidad de Verónica, quien no manifiesta ningún rasgo identitario o cualquier atisbo de subjetividad y es representada como un objeto de deseo infantilizado: «Ses cheveux longs qu'elle coiffe constamment comme une petite fille narcissique fascinée par sa beauté, ses chemisiers agrémentés de broderie anglaise, ses jupes bouffantes, son accent étranger très prononcé qui donne à toutes ses phrases la maladresse d'une enfant qui apprend à parler, viendront tout au long du film renforcer les connotations infantilisantes de la figure féminine, brouillant largement son identité de militante (?) pro-FLN.»¹⁸ Es así como el masoquismo masculino aparece nuevamente, pero de manera inversa: Verónica es capturada, torturada y posteriormente asesinada por el grupo antiterrorista relacionado con Bruno, pero es él quien se convierte en el personaje sufriente que debe soportar el final trágico de la mujer que ama —una situación muy similar al rol de mártir que ocupa el protagonista de *Muriel*—.

En ese sentido, *El soldadito* plantea abiertamente una serie de conflictos y ambigüedades relativas a las formas de construcción del Yo que desembocan en otros ámbitos como la identidad de género o el compromiso una cierta identidad colectiva. En efecto, Bruno se vio

¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

despojado de la posibilidad de construir una identidad desvinculada de una ideología preconcebida y, por ende, desarrolló una personalidad narcisista —directamente relacionada con el impulso rebelde de los “jóvenes turcos” de la *Nouvelle Vague*— que acepta su rol de héroe maldito a cambio de su libertad de pensar y de actuar. De ese modo, aquella reivindicación de la subjetividad del personaje masculino también constituye una declaración de principios del autor, lo cual queda demostrado a través de la interpelación “filosófica” que hace Bruno frente a la cámara donde defiende la existencia de una identidad verdadera, aunque ésta sea incognoscible: «Les premiers films de Godard apparaissent ainsi comme la combinaison paradoxale et fascinante d’une subjectivité romantique et de l’écriture distanciée propre à la modernité.»¹⁹ De ese modo, el masoquismo masculino, y no sólo en el caso concreto de la *Nouvelle Vague*, sino también en diversos filmes de la modernidad cinematográfica, está relacionado con la manifestación de una la identidad en crisis; mientras que una buena parte de las figuras femeninas constituyen una proyección de ese imaginario masculino, al ser posicionadas como un receptáculo de sus expectativas y sus temores. Siguiendo esta idea, la mujer no aparece como un *otro*, sino como la manifestación del Yo como Otro; no se constituye a sí misma como sujeto, sino que invierte dicho proceso al convertirse en un espejo —muchas veces aterrador— que proyecta las zonas oscuras del sujeto masculino. Y es esta inversión del concepto de subjetividad lo que ha sido vinculado a una superación del pensamiento moderno:

Este procedimiento posmoderno nos parece mucho más subversivo que el método modernista habitual, porque éste último, al no mostrar la Cosa, deja abierta la posibilidad de aprehender el vacío central desde la perspectiva de “un Dios ausente”. La lección del modernismo es que la estructura, la

¹⁹ *Ibid.*, p. 87.

máquina intersubjetiva, funciona también aunque la Cosa falte, aunque gire alrededor de un vacío; la inversión posmoderna revela *la Cosa en sí como el vacío encarnado, materializado*. Lo hace mostrando directamente el objeto aterrador, y revelando a continuación que su efecto resulta sencillamente del lugar que ocupa en la estructura. El objeto aterrador es un objeto cotidiano que por azar ha comenzado a funcionar como lo que llena el agujero en el Otro (el orden simbólico).²⁰



El soldadito (Jean-Luc Godard, 1963)

²⁰ ŽIŽEK, *Mirando al sesgo*, p. 240.

Sin embargo, el desarrollo de la identidad femenina también fue una problemática recurrente dentro del cine moderno europeo, y fue la *Nouvelle Vague* uno de los mayores exponentes de la imagen de la mujer dentro de la sociedad de la época: es el caso de Agnès Varda, Marguerite Duras o Éric Rohmer, quien a lo largo de su filmografía desarrolló diversos personajes femeninos, muchos de los cuales se caracterizaron por su independencia y madurez. Algunos ejemplos interesantes corresponden a *Nadja à Paris* (1964), un cortometraje que aborda las experiencias que vive una estudiante extranjera durante sus recorridos por París; o las diversas figuras femeninas que configuran sus “Seis cuentos morales” en los que las mujeres, si bien se mueven alrededor del imaginario masculino, manifiestan una abierta autonomía, especialmente en su libertad sexual.

Uno de los filmes más interesantes de este grupo corresponde a *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969), en el que Jean-Louis, un joven ingeniero católico, y su amigo Vidal pasan el día de navidad en casa de Maud, una mujer divorciada y librepensadora. Dejando a un lado la complejidad y profundidad de los temas abordados en aquella tertulia nocturna, es destacable en modo en que Rohmer construye la identidad femenina a través de un discurso filosófico donde queda plasmado un pensamiento autónomo; la presencia de una voz que es capaz de hablar acerca de las relaciones amorosas sin ser ella misma un objeto de deseo, lo cual la diferencia de otras figuras femeninas de Rohmer que se encuentran en el límite entre la niñez y la madurez y que giran en torno a una idealización masculina de la belleza, del amor y del erotismo. En el caso de Maud, la identidad femenina se sustenta en la reafirmación de un discurso y en una correspondencia entre su pensamiento y sus acciones, posicionándose al mismo nivel que las figuras masculinas: «Chez Rohmer, on désire l'ordre et on jouit du hasard impossible. Tout imprévu surgissant dans un itinéraire sentimental est transformé en

décision, a posteriori, par le langage dont le rapport à la vérité relève plus d'un « bonheur d'expression » que d'une impossible rationalisation.»²¹ De ese modo, las convicciones de Maud legitiman el devenir de su vida, mientras que los discursos de la figura masculina parecen mucho más limitados y dominados por un constante cuestionamiento.



Mi noche con Maud (Éric Rohmer, 1969)

²¹ PAÏNI, D. *Le cinéma, un art moderne*. París: Cahiers du cinéma, 1997, p. 70.

Siguiendo el análisis de Molly Haskell, esta construcción masculina de la identidad de la mujer estuvo mucho más arraigada en el cine moderno europeo en comparación con el cine de Hollywood, lo cual también se reflejó en los modos de exposición sociocultural de las actrices europeas de la época: sus roles «recedes into a concrete and precise period and class [...] while at the same time she seems to stand implicitly, like most European women, for the “eternal feminine.” A paradigmatic example: Anna Magnani in *The Miracle* is at once a poor, self-deluded peasant woman and the Virgin Mary.»²² Sin embargo, los personajes femeninos tampoco estuvieron exentos de toda capacidad autorreflexiva y muchos de ellos, a lo largo del filme, alcanzan algún estado de lucidez respecto de su situación como sujeto. Un caso interesante que refleja este proceso es el personaje de *Cléo de 5 a 7*: mientras recorre París a la espera de unos resultados médicos, Cléo se da cuenta de que aquellos hombres que la “aman” desaparecerían si ella estuviese gravemente enferma. Si eso ocurriese, su personalidad construida para seducir perdería todo sentido y sólo le quedaría un inmenso vacío dentro de sí. De ese modo, Cléo es consciente del artificio que sustenta su identidad, convirtiéndose así en un personaje femenino explícitamente moderno.

Por otra parte, existen figuras femeninas como Catherine, la protagonista de *Jules et Jim* (1968) de François Truffaut, quien es presentada como una mujer libre, empoderada en sus decisiones y elecciones amorosas, pero a lo largo del filme se convierte en una figura que encarna el deseo y la posesión que no se ven complacidos hasta que decide suicidarse, arrastrando con ella a uno de los dos hombres que se disputaron su amor —lo cual conecta con la idea del masoquismo masculino y la perversión femenina que caracterizó a diversos filmes de la *Nouvelle Vague*—. En este caso se repite nuevamente el tópico del

²² HASKELL, *op. cit.*, 279.

héroe trágico, aunque la mujer es víctima y victimaria y los dos hombres son los mártires de esta historia de amor: uno de ellos es asesinado y el otro debe vivir con el dolor por la pérdida de ambos.



Cléo de 5 a 7 (Agnès Varda, 1962)

Este tipo de figuras masculinas y femeninas se manifiestan de múltiples formas y en diferentes contextos a lo largo de todo el devenir del cine moderno europeo; sin embargo, una de las instancias menos exploradas en cuanto al desarrollo de lo identitario corresponde a las temáticas amorosas. Desde los inicios de la modernidad cinematográfica hasta su declive histórico, el discurso amoroso constituye uno de los recursos narrativos más prolíficos al momento de desarrollar el concepto de la identidad y/o la vacuidad del Yo. A través de las relaciones románticas —las cuales son muy recurrentes en todo el repertorio temático de la modernidad cinematográfica—, los personajes deambulan en una zona difusa donde conviven los procesos de autoconciencia y el desvelamiento del artificio discursivo que configura dicho proceso de subjetivación. Dentro de este contexto, la oposición masculino-femenino es uno de los recursos más reveladores al momento de abordar la construcción de lo identitario desde el concepto de límite, en la medida se produce con frecuencia una co-dependencia de los discursos que condicionan la subjetividad de los personajes dentro del contexto amoroso. Siguiendo estos patrones, el análisis fílmico intentará abordar desde la temática romántica aquella relación dialéctica de las identidades femeninas y masculinas.

7.5. Jóvenes, enamorados y rebeldes: cinco breves exploraciones en torno al amor y la ideología.

7.5.1. El desarrollo de la *educación sentimental* y el cambio generacional en los Nuevos Cines.

Uno de los elementos más característicos de la frescura y de la vigencia de los filmes que surgieron durante la década de los sesenta proviene de sus aires juveniles: creadas por directores y actores jóvenes, son producciones que lograron reflejar las problemáticas de una nueva generación. Dentro de este contexto, una buena parte de los primeros filmes de este período destacaron por su capacidad para representar el complejo entramado en el que comenzaba a gestarse un nuevo individuo y, por ende, un nuevo tipo de sociedad: las vicisitudes de la educación sentimental —la construcción de la identidad dentro de una nueva cultura de masas—, la adhesión a una determinada ideología o cosmovisión —el compromiso social o el desarrollo de una conciencia generacional— y la adaptación a nuevos condicionantes y experiencias impuestos por la

cultura capitalista —inserción laboral, nuevas libertades para la mujer, la imposición de la moda y de nuevos cánones de conducta, etc.—. Y son precisamente estos elementos los que convierten a los personajes de este período del cine moderno europeo en la manifestación de una identidad límite, construida y al mismo tiempo deconstruida a través de esa dicotomía que existe entre la manifestación del Yo y su desvelamiento como un estereotipo forjado dentro de la cultura de masas.

Uno de los primeros recursos que muchos cineastas aprovecharon para representar este proceso de reafirmación del individuo, fue la transgresión del imaginario moral de la época y el cuestionamiento de las ideologías en las que se sustentaba el conservadurismo social, lo cual se produjo de la mano con el recambio generacional y el ascenso de una burguesía joven e intelectual. Dentro de ese contexto, a finales de los años cincuenta algunos filmes comenzaron a abordar los discursos amoroso e ideológico a partir de las oposiciones masculino-femenino, masculino-masculino o femenino-femenino, donde una de las partes manifiesta una identidad fuerte y la otra se desarrolla en una co-dependencia con la primera. Así surgieron personajes asociados al *dandismo* o a la *femme fatale*, los cuales suelen alejarse de una identidad reconocible en la realidad.

Dentro del amplísimo repertorio temático del cine moderno europeo, siempre se encuentra presente, desde diferentes puntos de vista, algún tipo de conflicto emocional que desestabiliza la individualidad de los personajes; una cuestión que es decisiva en el momento de diferenciar al cine clásico del cine moderno en cuanto a sus características narrativas. En el caso del cine clásico, la coherencia causal de la historia depende de la estabilidad emocional del personaje: «Un personaje está constituido por un conjunto coherente de unos pocos rasgos sobresalientes, que, por regla general, dependen de su función narrativa. La exposición de la película debe encargarse de ponernos al

corriente de estos rasgos y establecer su coherencia.»¹ Por el contrario, los personajes del cine moderno no manifiestan una identidad totalizante: su personalidad parece incompleta, tanto en su psicología como en sus motivaciones; son figuras incoherentes e inestables, lo cual propicia un efecto narrativo muy sugestivo.

Es así como la emocionalidad del personaje se convierte en una herramienta clave en el momento de desarrollar una historia que puede ser tan coherente como la narración clásica, pero que es capaz de desenvolverse a partir de la manifestación de la subjetividad de sus protagonistas: «La conducta de los personajes dentro del universo de la historia y la dramatización del argumento se centran, ambas, en los problemas para la acción del personaje y en sus sentimientos, lo que significa que “investigar en el interior del personaje” se convierte no sólo en el principal material temático del filme, sino en fuente principal de expectación, curiosidad, suspense y sorpresa.»² En ese sentido, la disección sentimental del personaje condiciona la puesta en escena y delimita la estructura del relato fílmico, que también opera a través de lo *no dicho*: las miradas, los silencios, las expresiones o las ausencias.

Uno de los elementos más relevantes de esta predominancia de la vida interior del personaje corresponde a la fuerte relación que existe entre la construcción de lo identitario desde el ámbito individual, asociado al desarrollo de una educación sentimental, y algún tipo de adhesión a una causa ideológica. En primer lugar, cabe destacar que este proceso de exploración del Yo dentro de la modernidad cinematográfica está directamente vinculado a la emergencia de los jóvenes directores que dieron vida a los Nuevos Cines; coincidió con el surgimiento de una nueva generación cuya rebeldía juvenil e independencia derivó en una cierta conciencia colectiva, alimentada por las utopías nacidas de un cierto

¹ BORDWELL, *El cine clásico de Hollywood*, p. 15.

² BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*, p. 209.

imaginario sociopolítico. Esta conjunción entre una identidad individual y una generacional trajo consigo un cine poderosamente actual; constituyó una instancia documental de los aires de cambio que experimentaba la cultura occidental a comienzos de los años sesenta. Y fue así como la educación sentimental y el discurso ideológico se convirtieron en dos caras de una misma moneda en la trayectoria de unos jóvenes directores que crecieron y maduraron junto con las profundas transformaciones que experimentaban las sociedades europeas en aquellos años.

Como parte de la exploración de la identidad del personaje en el contexto de la educación sentimental, el desarrollo temático del discurso amoroso se convirtió en uno de los recursos más poderosos para desplegar diversas subjetividades y tópicos. En efecto, el discurso amoroso puede ser concebido como una instancia a través de la cual la individualidad se aloja en el límite donde colindan la manifestación de la emocionalidad y el deseo, y el desvelamiento de los artificios discursivos que construyen dicha subjetividad. Siguiendo este razonamiento, el discurso amoroso opera como un vehículo de autoafirmación del Yo, y, al mismo tiempo, como una instancia que saca a la luz la naturaleza reificada de las ideologías que configuran una cierta noción del amor.

A fin de exponer los múltiples aspectos que derivan del análisis del discurso amoroso, es importante desarrollar la vinculación que existe entre el concepto de educación sentimental y el carácter inestable y errático de las figuras icónicas de los Nuevos Cines. Para hacer esta analogía cabe mencionar la novela de Gustave Flaubert titulada *La educación sentimental* (*L'Éducation sentimentale*, 1869): ambientada en Francia durante la revolución de 1848, la historia aborda la vida de Frédéric Moreau, un ambicioso joven que se enamora de una mujer casada que es mayor que él. A partir de ese momento, la vida de Frédéric comienza a girar en torno a las tribulaciones románticas y a la búsqueda de fama y fortuna, todo ello en medio del pleno auge de la clase burguesa

parisina a mediados del siglo XIX. De ese modo, la novela logra vincular una serie de aspectos que caracterizan al individuo moderno y que surgieron como una consecuencia inevitable del advenimiento de las sociedades capitalistas: la necesidad de éxito y de bienestar económico, la inestabilidad emocional y los cuestionamientos del Yo, y el padecimiento del tedio existencial que es propio de la vida burguesa.

En ese sentido, la novela de Flaubert puede ser considerada como un espejo de la situación epocal que vio nacer a los Nuevos Cines: por una parte, el milagro económico que experimentaron algunas sociedades europeas a finales de los años 50, la consolidación de la clase media, el desarrollo de una nueva generación de jóvenes dispuestos a cambiar su destino y el surgimiento de una conciencia crítica y contestataria; y, como reverso de esta situación, la pérdida o el abierto rechazo de la juventud hacia las raíces histórico-culturales, la manifestación de un progresivo individualismo y, a su vez, la alienación de la identidad frente al desarrollo acelerado de la cultura de masas y el capitalismo.

Por otra parte, es importante destacar que la novela de Flaubert aparece en una época de florecimiento de la individualidad moderna; corresponde al período en el que el joven Nietzsche escribía acerca de la libre voluntad y sus implicaciones en el contexto histórico-social³. Del mismo modo, el devenir de los Nuevos Cines estuvo fuertemente condicionado por el debilitamiento y crisis de la subjetividad moderna frente a los nuevos modos de comprensión de la realidad, los cuales declaraban la disolución del límite que separa al sujeto del mundo:

«Nosotros no conocemos ni la científicidad ni la ideología, sólo conocemos agenciamientos. Tan sólo hay agenciamientos maquínicos de deseo, como también agenciamientos colectivos de enunciación. Nada de significancia ni de subjetivación: escribir

³ Véase NIETZSCHE, F. *De mi vida: escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*. Madrid: Valdemar, 1998.

a *n* (cualquier enunciación individualizada permanece prisionera de las significaciones dominantes, cualquier deseo significativo remite a sujetos dominados).»⁴

En efecto, tanto el protagonista de Flaubert como el personaje fílmico moderno manifiestan esa des-ubjetivación del deseo a través de una constante postergación de toda consumación; ambas figuras se alejan de sus fines a través de múltiples peripecias o acciones sin sentido: «Esta trascendencia frustrada, esta *evasión* del sentido en el estremecimiento indefinido de las cosas en la escritura de Flaubert es lo que tiene de más específico.»⁵ Y una de las cuestiones más relevantes respecto de este deseo no consumado y esta postergación del Yo que caracteriza tanto a Frédéric como al personaje fílmico moderno, es su manifestación a través del discurso amoroso. Es así como la *Nouvelle Vague* fue uno de los primeros movimientos en configurar a un personaje enamorado, ambicioso y emocionalmente inestable que oscila entre la reafirmación y la disolución identitaria dentro de las relaciones románticas.



Trabajo ocasional de una esclava (Alexander Kluge, 1973)

⁴ DELEUZE y GUATTARI, *Mil mesetas*, p. 27.

⁵ GENETTE, G. "Los silencios de Flaubert." En: *Figuras: ensayos*. Córdoba: Nagelkop, 1970, p. 266.

7.5.2. Crisis de pareja e infidelidad: relaciones entre el discurso amoroso y el compromiso moral en *Crónica de un amor* (Cronaca di un amore, 1950) y *La noche* (La notte, 1960) de Michelangelo Antonioni y *El último tango en París* (Ultimo tango a Parigi, 1972) de Bernardo Bertolucci.

Dentro del contexto de la educación sentimental en los Nuevos Cines, el discurso amoroso opera como un recurso narrativo que enfatiza la presencia del Yo como sujeto de enunciación, en tanto que los personajes manifiestan una emocionalidad inestable o contradictoria y un comportamiento errático: «*Dis-cursus* es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, “andanzas”, “intrigas”. En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias.»⁶ Por otra parte, el aire juvenil en el que se desarrollaron los Nuevos Cines posibilitó el cruce entre la educación sentimental y la manifestación de un cierto pensamiento político-ideológico. De ese modo, se conjugaron la búsqueda de una independencia emocional, sexual y moral, y los discursos utópicos asociados a una nueva conciencia generacional:

After all, it was a period in which everything happening around us was quite abnormal; reality was a burning issue. The events and situations of the day were extraordinarily unusual, and perhaps the most interesting thing to examine at that time was the relationship between the individual and his environment, between the individual and society.⁷

⁶ BARTHES, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D.F.: Siglo XXI, 1993 p. 13.

⁷ ANTONIONI, M. “A Talk with Michelangelo Antonioni on His work.” En: *Film Culture*, nº24 (primavera 1962), pp. 45-61, y publicado en ANTONIONI, M.; CARDULLO, B.

Para ejemplificar este cambio de paradigma, Michelangelo Antonioni hace referencia a los modos de construcción fílmica de *Ladrón de bicicletas*, filme que considera como uno de los más representativos en cuanto al desarrollo de los personajes en el cine neorrealista: la identidad del protagonista o sus relaciones íntimas no son exploradas, puesto que la trama está centrada en las formas de relación entre el sujeto y la sociedad. Sin embargo, el cineasta sostiene que cuando él comenzó a hacer cine, la realidad de la sociedad italiana había evolucionado respecto al escenario en el que surgieron las obras más emblemáticas del Neorrealismo y, aunque éstas aún mantenían su vigencia, él considera que comenzó su carrera en un nuevo contexto cultural y generacional en el que adquirió relevancia la realidad interior del individuo dentro del imaginario cinematográfico europeo:

And it seemed to me that perhaps it was no longer so important, as I said before, to examine the relationship between the individual and his environment, as it was to examine the individual himself, to look inside the individual and see, after all he had been through (the war, the immediate post-war situation, all the events that were currently taking place and which were of sufficient gravity to leave their mark upon society and the individual)— out of all this, to see what remained inside the individual, to see, I won't say the *transformation* of our psychological and emotional attitudes, but at least, the symptoms of that restlessness and behavior which began to outline the changes and transitions that later came about in our psychology, our feelings, and perhaps even our morality.⁸

Es así como Antonioni se refiere al punto de transición que encarnaron los Nuevos Cines respecto a la primera modernidad cinematográfica, enfatizando la importancia que adquirió el imaginario

Michelangelo Antonioni: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

subjetivo del individuo moderno en las temáticas y en las reflexiones que abordaron los jóvenes cineastas. Y también remarca que el desarrollo de esta nueva educación sentimental del personaje está fuertemente implicado con una conciencia ideológica o moral. Estas ideas se pueden encontrar en el filme de Antonioni titulado *Crónica de un amor* (Cronaca di un amore, 1950), el cual aborda el devenir de un triángulo amoroso en el que se ven involucrados un matrimonio burgués y un hombre joven que vive una situación precaria. A través de este drama romántico, Antonioni configura una situación límite que desglosa las identidades de cada uno de los personajes para adentrarse en su emocionalidad; logra desmantelar la naturaleza fronteriza de la subjetividad de cada uno de ellos, quienes comienzan a diluirse en las paradojas de la moralidad y la conciencia de clase hasta dejar a la vista el artificio, los tópicos y el vacío en el que se definen:

I analyzed the condition of spiritual aridity and a certain type of moral coldness in the lives of several individuals belonging to the upper middle-class strata of Milanese society. I chose this particular subject because it seemed to me there would be plenty of raw material worth examining in a situation that involved the morally empty existence of certain individuals who were only concerned with themselves, who had no interest whatsoever in anything or anyone outside of themselves, and who had no human quality strong enough to counterbalance this self-centeredness, no spark of conscience left which might still be ignited to revitalize themselves with a sense of the enduring validity of certain basic values.⁹

⁹ *Ibid.*, p. 23



Crónica de un amor (Michelangelo Antonioni, 1950)

Una idea similar, aunque con un final reconciliador, se encuentra en *La noche* (*La notte*, 1960), donde Antonioni presenta nuevamente a un matrimonio burgués que vive una crisis y que desemboca en una infidelidad por parte de ambos. Uno de los aspectos más interesantes de este filme radica en que el doloroso y complejo proceso de educación sentimental que experimentan los personajes a lo largo del filme —que abarca sólo una noche—, deriva en una lección de ética donde el amor se convierte en acuerdo: «*Avec La notte*, j'arriverai à un résultat de

compromis. Le compromis que l'on retrouve, aujourd'hui, dans la morale et même dans la politique. Les personnages, cette fois-ci, se sont trouvés, mais ils ont du mal à communiquer, parce qu'ils ont découvert que la vérité est difficile, elle demande beaucoup de courage et des résolutions irréalisables dans leur milieu.»¹⁰ Es así como *La noche* constituye un filme en el que confluyen el discurso amoroso y una cierta postura ideológica: el amor como punto de unión del vínculo matrimonial, la infidelidad y el perdón como ejemplo de madurez y la concepción de la vida conyugal como un acuerdo tácito.

Sin embargo, esta relación se va degradando progresivamente a lo largo del devenir de los Nuevos Cines hasta llegar a filmes como *El último tango en París* (Ultimo tango a Parigi, 1972) de Bernardo Bertolucci, el cual aborda los encuentros furtivos entre una joven parisina y un hombre mayor norteamericano, quienes, de mutuo acuerdo, deciden reunirse en un piso vacío de París para mantener relaciones sexuales más allá de todo vínculo personal o romántico. En ese sentido, el discurso amoroso es relegado y degradado por la lujuria, se anula todo atisbo de individualización, y esa disolución de lo identitario conlleva también una renuncia a toda postura moral —lo cual es reforzado por el carácter nihilista del protagonista, una fórmula muy similar a la utilizada por Roman Polanski en su filme titulado *Lunas de hiel* (Bitter Moon, 1992)—.



La noche (Michelangelo Antonioni, 1960)

¹⁰ ANTONIONI, M.; LABARTHE, A. "Entretien avec Michelangelo Antonioni." En: *Cahiers du Cinéma*, nº112 (octubre 1960), p.4.



El último tango en París (Bernardo Bertolucci, 1972)

7.5.3. Un acercamiento a la figura del trío amoroso: breves análisis a *Les amants* (1958) de Louis Malle y *Antes de la revolución* (Prima della rivoluzione, 1964) de Bernardo Bertolucci.

Como parte de los conflictos identitarios derivados de los nuevos modos de concebir el discurso amoroso, una de las manifestaciones más sugestivas de aquella inestabilidad emocional del personaje se encuentra la figura del trío amoroso. Este recurso fue ampliamente desarrollado por la *Nouvelle Vague* y se convirtió en el referente más importante para los movimientos que surgirían más tarde en el marco de los Nuevos Cines. Por otra parte, la temática del trío también sirvió de antesala para introducir una determinada postura ideológica y una mirada crítica a los convencionalismos sociales. Un ejemplo de esta mixtura discursiva se encuentra en *Antes de la revolución* (Prima della rivoluzione, 1964), un filme de Bernardo Bertolucci en el que se entremezcla la militancia comunista de Fabrizio, un joven veinteañero, y los conflictos derivados de un trío amoroso que existe entre él, su tía Gina y su novia Celia, una joven de la alta burguesía.

Este filme aúna una serie de elementos que resaltan el impulso renovador de los Nuevos Cines: la emergencia de directores jóvenes, la inclusión de nuevas temáticas y tópicos, entre ellos la educación sentimental, y el desarrollo de una conciencia crítica asociada al recambio generacional. Bertolucci, quien sólo tenía 23 años cuando hizo *Antes de la revolución*, abordó la trama bajo el halo de lo que puede definirse como incertidumbre existencial, elemento que constituye el sello personal de los Nuevos Cines. En el caso puntual de este filme, el discurso amoroso se entrecruza con los cuestionamientos frente a la adhesión a una causa política y con una encrucijada moral: el romance de Fabrizio con su tía Gina, el matrimonio por interés, la infidelidad, el choque entre la vida burguesa y los ideales comunistas o el conformismo como opción. En ese sentido, la identidad del personaje está dominada por la duda que, en este caso específico, está vinculada a un conflicto de pertenencia de clase: el ascenso a la burguesía o la adhesión a un partido político. Curiosamente, esta problemática también se vio reflejada en la vida personal de los jóvenes cineastas, quienes, a pesar de provenir de familias acomodadas, también fueron simpatizantes de los discursos ideológicos de izquierda —situación bastante común entre los cineastas del cine italiano y en la *Nouvelle Vague*:

In the films of Resnais, Godard, Bergman, Bertolucci and Antonioni, otherness becomes the scenario for the doubling of the split self and the crisis in bourgeois identity. [...] Evil remains the supreme form of moral transgression but is no longer absolute. It is subsumed under fractured narratives. It becomes relative. It is naturalized as a feature of the everyday, of the necessity of the daily round. It generates banalities against which dreams and desires have to struggle. It is not merely a spectral haunting but also a social fact.¹¹

¹¹ ORR, *op. cit.*, p. 43.



Antes de la revolución (Bernardo Bertolucci, 1964)

Siguiendo con el tema del trío amoroso, Uno de los filmes de la *Nouvelle Vague* que causó controversia debido a estas nuevas concepciones corresponde a *Les amants* (1958) de Louis Malle, cuya historia gira en torno a la vida amorosa de Jean Tournier, una esposa y madre casada con un hombre acomodado que no le presta la atención que ella necesita. Con el fin de escapar de su tedioso matrimonio, Jean viaja a París para encontrarse con un joven español que es su amante; sin embargo, conoce a otro hombre que lleva una vida libre y sin ataduras

e inicia una aventura con él. En ese sentido, el filme presenta una doble transgresión a la fidelidad perpetrada por la figura femenina, tanto a nivel amoroso como ideológico: el personaje de Jean encarna los deseos de liberación sexual, reivindica la carnalidad como fuente de placer femenino frente a la supeditación al deber conyugal y maternal; en otras palabras, exalta la individualidad de la mujer frente a la concepción del hombre como objeto de placer, invirtiendo así los roles sociales establecidos.

No obstante, al mismo tiempo que define una configuración transgresora del Yo femenino, también lo deconstruye al desvelar los tópicos y los artificios que se esconden tras esa figura liberada al exponerla como un sujeto inestable, inconsistente, incapaz de sostener cualquier ideología o discurso reivindicativo: desvaloriza el amor como vía de autoafirmación o autenticidad, reniega de la vida conyugal y la fidelidad como actos de compromiso, y deja en evidencia la hipocresía y la doble moral de la sociedad burguesa. Sin embargo, estos personajes no tienen su reflejo en la sociedad francesa de la época; Jean constituye una caricaturización de la *femme fatale* o, como lo define François Truffaut, la representación de lo que ha sido definido como *Saganismo*:

Unfortunately, the linearity of these films ties in with a literary genre that very much annoys the critics and the first-run public right now, a genre that we might call "Saganism": sports cars, bottles of scotch, short-lived love affairs, etc. The deliberate lightness of these films passes for frivolity —sometimes wrongly, sometimes rightly. The confusion lies in that the qualities of this new cinema —gracefulness, lightness, a sense of propriety, elegance, a quick pace —parallel its faults— frivolity, lack of thought, naiveté.¹²

¹² TRUFFAUT, F.; MARCORELLES, L. "Cinéma – langage ou cinéma – spectacle: Entretien avec François Truffaut." En: *France Observateur*, nº 598 (19 octubre 1961). Citado en: DE BAECQUE, A.; TOUBIANA, S. *Truffaut*. New York: Knopf, 1999, p. 172-173.

Esta falta de compromiso social es una de las características más relevantes de este cine aburguesado y juvenil, donde la figura estereotipada de la mujer, paradójicamente, reivindica la imposibilidad de una identidad femenina como aquélla. Sin embargo, estas identidades alienadas no son un constructo exclusivo de un cine *aburguesado*, puesto que en el caso del *Free Cinema*, la presentación de la identidad femenina está forjada a partir de una serie características vinculadas a la superficialidad y la falta de iniciativa.



Les amants (Louis Malle, 1958)

7.5.4. La identidad límite del *dandy*: breve análisis de *Los primos* (Les cousins, 1959) de Claude Chabrol.

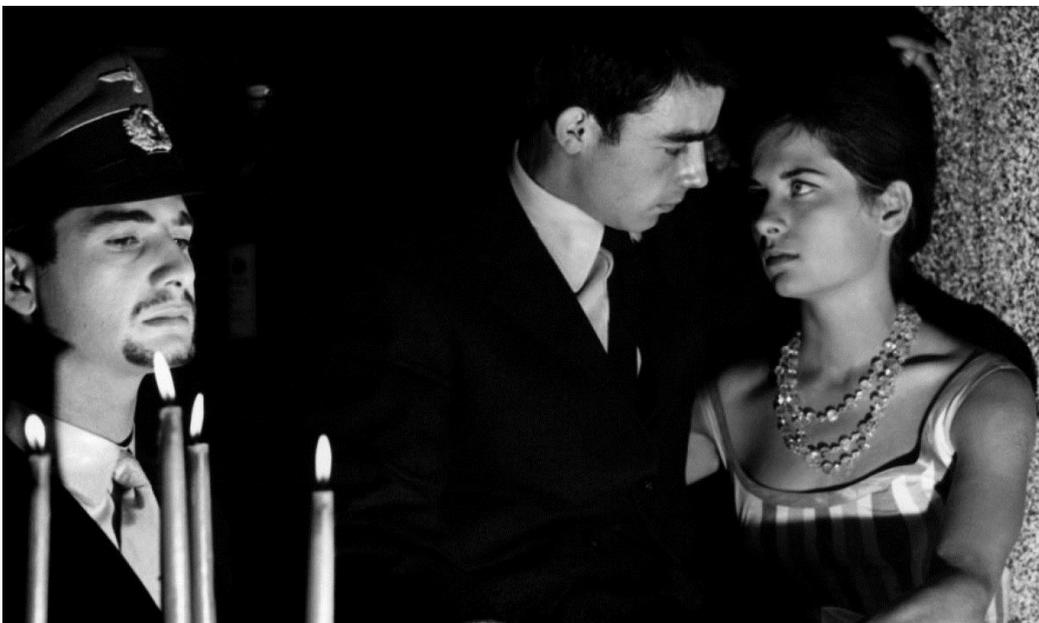
Siguiendo con el cine francés, cabe mencionar que dentro del círculo burgués en el que se desenvuelven la gran mayoría de los personajes de la *Nouvelle Vague*, también se producen fricciones entre los orígenes rurales y la vida en la gran ciudad. Sin embargo, este choque social no se desarrolla a través de las diferencias económicas, laborales o educacionales, sino que se manifiesta a partir de la confrontación de ciertos tópicos femeninos y masculinos: así surgen identidades masculinas que encarnan el refinamiento y el relajo sexual, mientras que otro tipo de identidades representan al joven tímido e ingenuo en el amor que ha llegado a probar suerte a la ciudad. Aunque desde una situación diferente, esta dicotomía puede encontrarse retratada por un mismo personaje en el filme de Éric Rohmer titulado *Le Signe du Lion* (1962), cuyo protagonista pierde todas las comodidades de su vida y termina viviendo como un vagabundo en las calles de París, hasta que, finalmente, logra recuperar todo lo que había perdido.

Dentro de este contexto surgieron también las temáticas que se enmarcan dentro de lo que ha sido definido como *marivaudage*, vale decir, un hombre joven y educado que intenta seducir a hermosas mujeres. Este escenario se desarrolla principalmente en los círculos de jóvenes burgueses cuyas identidades están constituidas por una serie de tópicos que se encargan de enmascarar el deseo masculino. Un caso paradigmático de este concepto se desarrolla en *Los primos* (Les cousins, 1959) de Claude Chabrol, un filme en el que se enfrentan las identidades de Paul, un joven parisino que lleva una vida de excesos, y su primo Charles, un joven provinciano que se muda con Paul a la capital para seguir sus estudios de Derecho.

Una de las cuestiones que caracterizan a este filme es, precisamente, la definición de los estereotipos masculinos de un modo casi literario; el carácter artificioso de las identidades de sus protagonistas que les confiere un aire teatral: mientras que la identidad de Paul se sustenta en el cinismo, la seducción y el hedonismo, el carácter de Charles refleja amabilidad y responsabilidad, aunque también se presenta temeroso y vulnerable. Paul es representado como un depredador, lo cual es simbolizado con los trofeos y armas que decoran el apartamento, mientras que, por el contrario, Charles tiene un temperamento tranquilo y se preocupa por sus estudios. En ese sentido, las identidades de Paul y Charles operan como el Ello y el Superyó freudianos; constituyen dos identidades liminares y contrarias que se enfrentan a causa del amor de Florence —cosificada y estereotipada como un trofeo sexual—, quien finalmente se embarca en una relación con Paul. Este enfrentamiento adquiere tintes trágicos cuando Charles reprueba sus estudios, mientras que Paul aprueba sin esfuerzo. En ese sentido, la dedicación y la bondad de Charles no le aseguran la felicidad ni el éxito, no obstante, se niega a seguir los pasos de su primo con tal de alcanzar sus objetivos. En ese antagonismo de fuerzas, Charles es poseído por la ira y decide matar a su primo; sin embargo, y debido a un accidente con el arma que él mismo había cargado, Paul le dispara y le causa la muerte.

Dentro de estas complejas circunstancias, las identidades masculinas se ven envueltas en un conflicto que comienza como una disputa amorosa, pero que encarna un enfrentamiento moral e ideológico donde están en juego el bien, el mal y la transgresión de esos absolutos; constituye lo que Jean Collet definió como la figura de la inversión, un recurso que es característico en los filmes de Chabrol y que se basa en identidades dicotómicas, construidas cuidadosamente a partir de tópicos. Dentro de este contexto Chabrol desarrolló identidades límite como el

tímido y el cínico, el púdico y el *dandy*, las cuales no solo operan desde el recurso de la inversión, sino también a través de la fascinación que despierta el cínico en el personaje bondadoso: «Nous découvrons ici une deuxième figure fondamentale de l'univers de Chabrol : la fascination. Dans les Cousins, cette fascination s'exerce à l'envers (c'est la continuation des deux figures) : c'est Brialy-le-Parisien qui fascine Roger-Blain-le-provincial. Mais on peut se demander à la fin si le timide provincial n'est pas devenu un objet d'envie pour son cousin trop cynique.»¹³ Esta configuración del personaje es muy similar a la del filme *El bello Sergio* (Le beau Serge, 1959), donde François, un joven que regresa a su pueblo natal luego de haber vivido en la capital, se encuentra con Sergio, su amigo de la infancia, el cual había caído en el alcoholismo. Convertido en un hombre violento y decadente, François, caracterizado por su generosidad y valores cristianos, se siente decepcionado y al mismo tiempo fascinado por la nueva identidad de Serge y decide ayudarlo a enderezar su camino.



Los primos (Claude Chabrol, 1959)

¹³ COLLET, J (ed). "Le cinéma et le regard." En: *Le cinéma en question*. París: Éditions du Cerf, 1972, p. 65.



Los primos (Claude Chabrol, 1959)

7.5.5. El giro ideológico: un breve análisis de las estructuras identitarias en *Sedmikráska* [Las margaritas, 1966] de Vera Chytilová y un breve recorrido por el caso del Nuevo Cine Húngaro.

Dentro del amplio espectro de temáticas que abarca el cine moderno europeo, algunas de las más controversiales se desarrollaron en el contexto de los Países del Este debido a su situación política. Como parte de esa situación, aquellas producciones se convirtieron en la vía de expresión de un pensamiento disidente: «Fueron años en los que la liberación de la actividad cultural suplió la falta de una vida civil libre. La sociedad empezó a tomar conciencia de su situación y utilizó la cultura como instrumento de liberación. Fue en esos años cuando el cine entró en conflicto permanente con la política cultural oficial.»¹⁴ Es así como los Nuevos Cines del Este desarrollaron una determinada conciencia

¹⁴ QUINTANA, A. "Países del Este: Nuevos Cines contra la burocracia". En: MONTERDE; RIAMBAU, *op. cit.*, p. 189.

generacional que intenta reflejar la frustración y el estancamiento económico y cultural en el que se encontraba Europa oriental. Dentro de ese contexto, las nuevas oleadas de cineastas del Este representaron las dificultades de las nuevas clases obreras, la falta de libertades asociadas a las nuevas sociedades comunistas y, por ende, el enfrentamiento entre el desarrollo de una identidad individual, la represión sociopolítica y el compromiso con una cierta conciencia colectiva.

Un ejemplo interesante de este fenómeno corresponde a uno de los filmes más conocidos de Vera Chytilová —autora perteneciente a la *Nova Vlná* o Nueva Ola Checoslovaca— titulado *Sedmikrásky* [Las margaritas, 1966], el cual aborda, a través de una estructura narrativa transgresora y por medio de la representación de situaciones surrealistas, las alocadas vivencias de dos amigas que se dedican a alterar el orden preestablecido de una serie de situaciones cotidianas que ellas consideran como la manifestación de un “mundo corrompido”.

Este filme no sólo es relevante por sus connotaciones políticas, sino también por el hecho de que sus protagonistas sean dos mujeres jóvenes carentes de toda identidad de clase y que, en efecto, se autoafirman e identifican entre sí a partir de una complicidad de género: «The two protagonists are anti-heroes if anything, certainly not imitable models of proper proletarian action and consciousness. In fact, they have no class consciousness, having but fleeting contact with those outside of their intimate boudoir (the Sugar Daddies, the besotted suitor, the lavatory attendant). They are actualized, not by identification with class, but through each other.»¹⁵ A través de una postura feminista, Chytilová intentó reivindicar la individualidad por sobre la subordinación del sujeto a una determinada ideología: «Ambiguity is nowhere so unwelcome as in Socialist Realism, where the desire to manipulate the spectator's thoughts

¹⁵ SOUKUP, K. “Banquet of Profanities: Food and Subversion in Vera Chytilová's ‘Daisies’”. En: *Tessera*, vol. 24 (1 septiembre 1998), p. 47.

and feelings in a particular way is reinforced by the para-aesthetic goal of ideological persuasion: Socialist Realism is not only normative but, ideally, transformative.»¹⁶ En efecto, el filme de Chytilová colinda con el surrealismo y el absurdo para transgredir las limitaciones inherentes al realismo cinematográfico; constituye una crítica a las presiones ideológicas que sufrían los países del Este una vez establecido el Telón de Hierro. Fue así como los Nuevos Cines del Este manifestaron una postura reaccionaria —muchos de los cuales gozaron de una cierta libertad de expresión a comienzos de los años sesenta— frente al realismo socialista que se sustentaba en una “sociedad utópica forzada”, y muchos directores apelaron a lo trágico, a lo grotesco o a la transgresión de los valores morales para manifestarse:

Of course, in a society where everything was politicized, deviating from the approved viewpoint became a political matter. Documenting everyday life as it was experienced, as did Forman and Passer, and dissenting from approved aesthetic principles, as did Chytilová, became a matter of politics since the authorities preferred society to be depicted in an idealized manner and in conventional forms. Given the mass media orthodoxies of globalized culture, it could be argued that such strategies also have their political role elsewhere.¹⁷

Una situación paralela experimentó el Nuevo Cine Húngaro, aunque su evolución no giró en torno a un grupo homogéneo de nuevos cineastas. El teórico y crítico húngaro András Bálint-Kovács sostiene que el Nuevo Cine Húngaro se desarrolló a lo largo de los años sesenta a través de dos generaciones diferentes de cineastas, las cuales

¹⁶ OWEN, J. *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York, Oxford: Berhahn Books, 2011, p. 16.

¹⁷ HAMES, P. “The Czechoslovak New Wave: A revolution denied.” En: BADLEY, L.; BARTON, R.; SCHNEIDER, S. (eds.). *Traditions in World Cinema*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2006, p. 73.

manifiestan elementos estéticos y temáticos diferentes. La primera de ellas corresponde a los autores que surgieron a comienzos de los años sesenta, entre ellos Miklós Jancsó —*Los desesperados*—, András Kovács —*Hideg napok* [Días fríos, 1966]— o István Szabó —*Padre* (Apa, 1966)—; mientras que la segunda generación alcanzó fuerza a finales de los años sesenta y estuvo compuesta por directores como Márta Mészáros —*Eltávozott nap* [La joven, 1968]— Péter Bacsó —*El testigo* (A tanú, 1969)— o Sándor Simó —*Szemüvegesek* [Those Who Wear Glasses, 1969]—. Balint Kovács sostiene que la diferencia crucial entre ambas generaciones está en los modos de representación de la sociedad húngara:

Los representantes de la generación anterior tenían una relación activa con dos hechos históricos de relevancia: la guerra y la dictadura estalinista de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. La por entonces reciente historia de Hungría era parte de su pasado personal, y todos los conflictos y dilemas morales eran también parte de sus propias vidas. En consecuencia, los miembros de la nueva generación veían la sociedad de los sesenta como algo a lo que debían adaptarse, y no como algo susceptible de reformas o de cambios; mientras que, para la generación anterior, representaba la creación de la que ellos de algún modo se sentían responsables.¹⁸

En cuanto a las temáticas abordadas por ambos grupos de cineastas, Bálint-Kovács afirma que las diferencias radican esencialmente en los modos de relación entre el individuo y la sociedad. Mientras que los filmes de la primera generación representaban un enfrentamiento del sujeto a una grave crisis sociopolítica, el cine de la siguiente generación posicionaba a los personajes en situaciones complejas en las que estaban en juego su identidad y lugar en la

¹⁸ BALINT KOVÁCS, A. "El cine húngaro durante los sesenta". En: MONTERDE; RIAMBAU, *op. cit.*, p. 218.

estructura social: «En los films de la nueva generación los problemas del pasado y del presente adquirirían la forma de conflictos intergeneracionales, y el pasado aparecía en forma de costumbres familiares, mientras que sus colegas de más edad veían este problema en términos de un antagonismo entre el individuo y el poder político; el pasado cobraba la forma de toda la historia de la nación.»¹⁹ Es así como el filme *Eltávozott nap* [The girl, 1968], Márta Mészáros aborda la historia de una joven que deja su orfanato para ir en busca de su madre, y a lo largo de su recorrido va desvelando las dificultades que viven a diario las mujeres en las sociedades modernas. Por otra parte, el protagonista del filme de Sándor Simó titulado *Szemüvegesek* es un joven arquitecto cuyo desarrollo profesional se ve obstaculizado por el aparato burocrático.



Los desesperados (Miklós Jancsó, 1966)



Eltávozott nap (Márta Mészáros, 1968)

¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

Siguiendo la evolución temática de la modernidad cinematográfica, el desarrollo de la educación sentimental y la conciencia ideológica constituyen un fenómeno conjunto que surge con fuerza de la mano de los Nuevos Cines, con una predominancia del discurso amoroso en sus primeros años —encabezados por la *Nouvelle Vague*— hasta la consolidación de un cierto imaginario político-ideológico más o menos homogéneo a mediados de los años sesenta. En efecto, esta reapropiación del discurso amoroso dentro del contexto de la vida juvenil que caracterizó a los nuevos cineastas contrasta con casi todos los filmes pertenecientes a los precursores de la modernidad cinematográfica: es el caso de algunos filmes de Carl Theodor Dreyer —*Dies irae* (*Vredens dag*, 1943)— o Rossellini —*Europa '51*—, los cuales abordan el discurso amoroso desde la madurez y la vida matrimonial.

En ese sentido, es posible postular que Ingmar Bergman es uno de los precursores del cine moderno, en la medida que ya desde sus primeros filmes integró no sólo la temática del amor juvenil, sino que también las enmarcó dentro de la perspectiva femenina. En efecto, una buena parte de sus primeras protagonistas son chicas en edad adolescente que se enfrentan a las complicaciones del amor y las relaciones de pareja: algunos ejemplos de este tópico corresponden a su segundo filme titulado *Kris*, cuya protagonista es una joven de 19 años que se ve inmersa de manera abrupta en la vida adulta; *Hamnstad* [Ciudad portuaria, 1948], en el que una adolescente que intenta suicidarse es rescatada por un hombre que le brinda su apoyo y su amor; *Sommarlek*, el cual aborda los amores juveniles de dos adolescentes durante el verano de un modo muy similar a *Sommaren med Monika* [Un verano con Mónica, 1953], filme en el que dos jóvenes abandonan sus hogares y sus responsabilidades para disfrutar de un verano juntos. De ese modo, los primeros filmes de Bergman constituyeron un precedente de esa exploración del discurso amoroso juvenil a través de temáticas

que no dejan fuera una cierta carga ideológica centrada en los conflictos morales, en las diferencias de clase y en la manifestación de una incipiente libertad sexual; cuestiones que luego abordarían Jean-Luc Godard o Rainer W. Fassbinder desde perspectivas más o menos comprometidas con un discurso ideológico.



Sommaren med Monika (Ingmar Bergman, 1953)



Hamnstad (Ingmar Bergman, 1948)

CAPÍTULO 8

Autoría, subjetividad y puesta en escena:

Exploración de una nueva estructura narrativa
en el relato fílmico moderno.

8. Autoría, subjetividad y puesta en escena: exploración de una nueva estructura narrativa en el relato fílmico moderno.

Uno de los elementos más distintivos del cine moderno fue la exploración en profundidad de las posibilidades discursivas del dispositivo cinematográfico, lo cual estuvo íntimamente relacionado con el desarrollo de las poéticas personales. Y en este despliegue de un estilo particular y de ciertas temáticas recurrentes, el cine moderno marcó una diferencia decisiva respecto a las producciones cinematográficas anteriores al experimentar con la transparencia y la linealidad causal del relato, especialmente a través de la subjetivación y alteración espacio-temporal de la realidad ficcional. Fue así como la estructura narrativa incorporó vacíos calculados o grandes elipsis dentro de una larga serie de acontecimientos, donde los personajes carecen de identidades, motivaciones y acciones bien definidas dentro de la trama.

Uno de los recursos narrativos que caracteriza al relato fílmico moderno corresponde a la alteración del transcurso temporal, lo cual ha sido representado de manera recurrente a través del viaje al pasado o al

futuro. Siguiendo los postulados de Bordwell, la supeditación del tiempo al desarrollo de los acontecimientos constituye una operación que es característica de la estructura narrativa clásica, donde la historia se desenvuelve a través del recorrido lineal de los personajes hacia una meta u objetivo concreto.¹ Esto significa que, aunque la historia presente una serie de posibles vertientes argumentales, el requerimiento de una determinada consistencia de la trama clausura dichas posibilidades y, al mismo tiempo, propicia el desarrollo de ciertas acciones que perpetúan el suspenso.

Contrariamente a este recurso, las relaciones causa-efecto en el cine moderno pueden ser variables y/o contradictorias (como en los filmes de Robbe-Grillet o Delvaux), o pueden estar fragmentadas (como en Godard o Bresson), lo cual no corresponde solamente a un recurso formal o lingüístico, sino que también opera como una herramienta crítica que desarticula las estructuras significantes preestablecidas para dar cabida a nuevas relaciones dentro de la realidad ficcional: «el relato lacunar bressoniano, la disnarración buñueliana o robbegrilletiana, y finalmente el agotamiento buscado de toda demostratividad del relato fílmico.»² Dentro de este contexto, uno de los métodos narrativos más recurrentes y sugestivos corresponde al salto temporal asociado a la exploración de la identidad del personaje: así ocurre en *La estrategia de araña* (La strategia del ragno, 1970), un filme de Bernardo Bertolucci en el que la frontera entre el pasado y el presente se desdibuja a través del *desdoblamiento* de la identidad del protagonista, quien inicia un viaje iniciático hacia la vida pasada de su padre; sin embargo, ambas personalidades comienzan a confundirse hasta transgredir los límites de la realidad, del recuerdo y de la fábula. Una estructura similar presenta *E/ quimérico inquilino* (Le locataire, 1976), un filme de Roman Polanski cuyo

¹ BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*, p. 157.

² AUMONT, J. *La Estética hoy*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 218.

protagonista es un hombre joven que acaba de alquilar un departamento. Una vez instalado, el personaje comienza a experimentar una distorsión temporal e identitaria: el protagonista aparece disociado en dos personajes —un hombre y una mujer— cuyas identidades comienzan a entrecruzarse a través del uso del *flashback*.



El quimérico inquilino (Roman Polanski, 1976)

Esta pérdida de transparencia del relato fílmico moderno está directamente relacionada con una apertura de la capacidad significativa de la puesta en escena, lo cual contrasta abiertamente con la función puramente comunicativa del filme. Roland Barthes define esta operación como una reivindicación de lo “real concreto” a través de los pequeños gestos, las actitudes transitorias, los objetos insignificantes o las palabras redundantes que configuran la estructura narrativa.³ A través de este proceso, el filme moderno deja en evidencia los vacíos y grietas que se esconden tras los modos preestablecidos de significación y estructuración de la realidad fáctica:

Le réel s’entendant comme cette espèce de manque, de trou entre la réalité et nous. D’où deux grandes voies de la modernité cinématographique, selon que le réalisateur, se place et replace le spectateur face à la réalité ou face au réel. [...] C’est la première voie moderne. Ici, le cinéaste copie la réalité, reproduit l’absence de sens rencontrée dans le monde même.⁴

Es así como el desvelamiento del hiato o la brecha que existe entre la realidad *efectiva* y las operaciones discursivas que la configuran es representado a través de una relación ambigua entre la mirada subjetiva del personaje y la realidad “objetiva”; constituye lo que Fabrice Revault D’Allonnes describe como la manifestación de una “invidencia” de la imagen: «Ces modernes dépassent donc l’absence de sens rencontrée, la relaient et l’amplifient en signification d’une béance : ils ne rendent pas tant la réalité que le contact au réel, avec son opacité ici, son mystère là, mobilisant pour ce faire, et pour ce faire seulement, certain moyens adéquats du langage cinématographique.»⁵ En función de esta idea, la

³ BARTHES, R. “El efecto de realidad”. En: BARTHES, R. [et.al.]. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 99.

⁴ REVAULT D’ALLONNES, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

modernidad cinematográfica constituyó una instancia cuestionadora de los falsos valores objetivos que sustentan lo *real*, en la medida que desmantela la transparencia argumental en la que se cimentaba la práctica fílmica hasta ese momento: «Para el cine clásico, enraizado en la novela popular, la historia corta y el teatro del siglo XIX, la “realidad” se asume como una coherencia tácita entre sucesos, una consistencia y claridad de la identidad individual. La motivación realista corrobora la motivación compositiva conseguida a través de la causa y el efecto.»⁶ Contrariamente a esto, la estructura narrativa del cine moderno desarticula los artificios formales que sustentan aquella coherencia narrativa para dar cabida a la ambigüedad, especialmente en el desarrollo de la psicología de los personajes, generando así una dimensión significativa opaca e incierta.

Un ejemplo de ello se encuentra en la temática del recuerdo y su vinculación a un viaje iniciático (real o introspectivo). El recuerdo, entendido como uno de los engranajes de la mecánica de la memoria, aísla los momentos vividos para reordenarlos en un procedimiento que es capaz de desvirtuar su sentido y significación *efectivos* en el contexto de lo real. En tanto que es una operación reflexiva y creativa, forjadora de un relato del pasado, el acto de recordar se convierte en una operación subjetiva que despoja al recuerdo de su naturaleza fáctica, de su valor como experiencia verdaderamente vivida; en último término, lleva a cabo lo que Theodor Adorno describió como «la segunda alienación del mundo alienado.»⁷ De acuerdo con la definición de Adorno, el recuerdo constituye un fragmento descontextualizado de un acontecimiento vivido dentro de la experiencia alienada del sujeto moderno. En ese sentido, el acto de recordar se convierte en una operación artificiosa por medio de la cual el individuo puede autoafirmarse o autodefinirse.

⁶ BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*, p. 206.

⁷ ADORNO, Th. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003, p. 196.

Sin embargo, el carácter negativo de esta “segunda alienación” adquiere una capacidad crítica y reveladora dentro del filme moderno, puesto que pone en tela de juicio el concepto mismo de identidad. Este es un recurso que ya había sido ampliamente desarrollado por la literatura del siglo XX y donde destacan las obras de James Joyce (*Ulysses*, 1922) o de Marcel Proust. Fue éste quien abordó las temáticas de la identidad, el recuerdo y el tiempo en una novela de 15 tomos titulada *En busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*, 1908-1922), donde el narrador/protagonista inicia un viaje temporal en el que todas sus experiencias vividas se vuelven intercambiables, son trastocadas en todas sus causas y efectos. Es así como el relato proustiano desdibuja los límites que articulan el artificio de la unidad del Yo, y lo hace a través de un ejercicio de memoria involuntaria: «El grandioso intento de Proust radica en recobrar la identidad perdida, junto con el tiempo perdido, en un trabajo de rememoración interminable, mediante la reconstrucción de la auténtica experiencia a partir de elementos del recuerdo involuntario, que permanecen en la realidad resistente del inconsciente y que la vida social consciente tiende inevitablemente a desfigurar.»⁸ Esta operación de desmantelamiento de lo identitario fue muy desarrollada dentro de la literatura moderna a comienzos de siglo XX, donde autores como Apollinaire, Joyce, Samuel Beckett, William Faulkner o T. S. Elliot comenzaron a explorar el monólogo interior y la tematización de la multiplicidad de voces como fórmula narrativa.

Del mismo modo, el cine moderno adaptó estos recursos al relato fílmico para llevar a cabo todo un proceso de deconstrucción identitaria del personaje: así surgieron filmes con una estructura narrativa provocadora como *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) de Alain Resnais o *Stalker*. Con un guión escrito por

⁸ JAUSS, H. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000, p. 207.

Alain Robbe-Grillet, el filme de Resnais ocurre en un hotel donde un hombre identificado como X pretende convencer a A, una mujer casada, para que ésta se fugue con él; un plan que ella no recuerda y que, según el hombre, fue consensuado el año pasado durante la estancia de ambos Marienbad. Luego de este primer encuentro, la historia se desarrolla a partir de saltos temporales que discurren entre los laberintos mentales de los dos personajes o, como dice Deleuze, a través de una esfera del recuerdo donde se conjugan dos identidades⁹:

C'est un film sur les plus ou moins grands degrés de réalité. Il y a des moments où la réalité est parfaitement inventée, ou intérieure, comme lorsque l'image correspond à la conversation. Le monologue intérieur n'est jamais dans la bande sonore, il est presque toujours dans l'image, qui, même lorsqu'elle représente le passé, correspond toujours au présent dans la tête du personnage. Ce qui est présenté comme présent ou passé est donc purement une chose qui se déroule pendant que le personnage parle.¹⁰

Es importante mencionar que Alain Robbe-Grillet fue uno de los fundadores del movimiento literario francés denominado *Nouveau Roman*¹¹, el cual surgió en paralelo a la gestación de la modernidad cinematográfica. Inspirada por los escritos de Roland Barthes y las nuevas exploraciones lingüísticas que comenzaron a desarrollarse en aquellos años, el *Nouveau Roman* transgredió los límites de la

⁹ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, p. 160.

¹⁰ LABARTHE, A.; RESNAIS, A.; RIVETTE, J. ; ROBBE-GRILLET, A. "Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet". En: *Cahiers du Cinéma*, n°123 (septiembre 1961), p. 4.

¹¹ El nombre de *Nouveau Roman* fue oficializado en 1958 por Robbe-Grillet en un número especial de la revista *Esprit*, donde también fueron asociados al grupo autores como Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon y Marguerite Duras Samuel Beckett, Jean Cayrol, Jean Lagrolet, Robert Pinget y Kateb Yacine (véase "Le Nouveau Roman". En: *Esprit* n° 7-8 (1958) pp. 73-76). En 1963 Robbe-Grillet y Sarraute publicaron una recopilación de ensayos teóricos donde desarrollan las propuestas literarias del grupo, titulada *Pour un Nouveau Roman* (Editions de Minuit.)

continuidad narrativa para abrir el relato hacia diversas dimensiones temporales e imaginarias, las cuales pueden ser incompatibles con las dimensiones individuales del personaje. De ese modo, la *Nouveau Roman* pretendía alcanzar una abstracción del tiempo y una disociación entre la cosa y su significado; acercarse «a esta presencia pura de las cosas y a este eterno presente, en el que muchos novelistas, y particularmente Robbe-Grillet, han pensado encontrar su esencia más inmediata.»¹² Siguiendo este patrón, *El año pasado en Marienbad* se desarrolla a través de una descontextualización causal y temporal de los acontecimientos que deriva en una indeterminación del sentido:

In the Nouveau roman trend the narrative creates a certain mental construction that leads the viewer's line of thoughts. These films work like a mental labyrinth with no way out. The different solutions for the plot are systematically destroyed as one plot is succeeded by another one until the viewer finds himself with a story that has multiple solutions, which are incompatible with each other. The contradictory nature of past, present, and future is homogenized by the continuous flow of narration, which simply makes passages between them without dissolving the contradictions. Following these narratives the viewer transgresses borders that were conceived as untransgressable.¹³

Al igual que *Te amo, te amo*, *El año pasado en Marienbad* constituye un cambio en la estructura narrativa que contrasta con los filmes anteriores de Resnais, los cuales giran en torno a la reflexión de la historia —como es el caso de *Nuit et bruillard* (1955) e *Hiroshima mon amour* (1959)—: es un filme en el que las estructuras de la memoria y el recuerdo se someten, por una parte, a una suspensión o abstracción del tiempo, y, por otra parte, son fragmentadas a partir de una serie de

¹² ROPARS, *op. cit.*, p. 127.

¹³ BÁLINT-KÓVACKS, *op. cit.*, p. 131

procedimientos subjetivos de resignificación y fabulación. Este hiato espacio-temporal es muy similar al escenario que presenta Andrei Tarkovski en su filme *Stalker* —basado en la novela de los hermanos Arkadi y Borís Strugatski titulada *Picnic junto al camino* (Picnic na obóchine, 1972)—, el cual está estructurado como un viaje iniciático en el que tres hombres son conducidos por una especie de guía hacia la “Zona”, un área restringida en la que ocurrió un acontecimiento desconocido (la caída de un meteorito, un avistamiento extraterrestre, etc.). La “Zona” carece de límites precisos y está compuesta de ilusiones perceptivas, trampas y una geografía cambiante; no obstante, se cree es un lugar donde se pueden hacer realidad los deseos más profundos. Siguiendo esta trama, el relato fílmico no fluye, sino que se encuentra suspendido en el espacio-tiempo que configura la “Zona”: las acciones no transcurren, sino que mutan a través de los complejos procesos introspectivos y febriles que padecen los personajes. En ese sentido, el filme ejemplifica de modo certero el carácter conjuntivo/disyuntivo o paradójico del límite, el cual no sólo divide, sino que también abre la puerta hacia una realidad fantasmática o prohibida donde ocurre lo imposible:

Una lectura materialista de Tarkovski debería insistir en el papel constitutivo del Límite mismo: la Zona misteriosa es en realidad idéntica a nuestra realidad corriente: lo que le confiere esa aura de misterio es el Límite mismo, es decir, el hecho de que la zona sea designada como inaccesible, como prohibida. [...] En pocas palabras, la mistificación oscurantista consiste aquí en el acto de invertir el verdadero orden de la causalidad: la Zona no está prohibida porque posea ciertas propiedades «excesivas» para nuestro sentido cotidiano de la realidad, sino que exhibe estas propiedades precisamente porque está prohibida.¹⁴

¹⁴ ŽIŽEK, S. *Lacrimae Rerum*: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio. Madrid: Debate, 2006, p.136.



El año pasado en Marienbad (Alain Resnais, 1961)



Stalker (Andrei Tarkovski, 1979)

Esta apertura hermenéutica del cine moderno no sólo implicó una transgresión de las formas narrativas preestablecidas, sino que también abrió paso a las exploraciones en torno al uso del lenguaje dentro del

filme. Fue así como fue incorporado el recurso de la pluralidad y simultaneidad de voces, el cual ya había sido desarrollado en el ámbito de la prosa y de la poesía y donde destaca la obra de Apollinaire. En efecto, uno de sus poemas más interesantes corresponde a *Zone* (1912), el cual se adentra en un espacio-tiempo concreto y limitado —una cafetería— que está compuesto por los fragmentos de conversaciones desarticuladas y desprovistas de sentido que flotan entre el anonimato de las personas que se encuentran en el lugar. De esta forma, Apollinaire condensa aquella despersonalización del sujeto y de sus modos de experiencia en una fórmula literaria que puede ser rastreada en las nuevas formas del relato fílmico moderno:

En todo el discurso no hay cuestiones planteadas unívocamente. ¿Quién habla, a quién se dirige, con qué intenciones? ¿Es un protocolo del poeta o su soliloquio? ¿Es el interlocutor, un amigo o bien otro sujeto anónimo? [...] ¿Cómo hay que entender los enunciados, como percepciones cuasi-objetivas, como impresiones subjetivas, como comentarios humorísticos o como pensamientos de otras personas (y quiénes)?¹⁵

Este recurso aparece en algunos de los filmes icónicos de la modernidad cinematográfica, como *La femme du Gange* (1974), *India Song* o *Son nom de Venise dans Calcutte désert* (1976) de Marguerite Duras, y *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) de Wim Wenders. El filme de Duras se compone de dos historias: por una parte, se desarrolla un relato en *off* correspondiente al diálogo entre dos mujeres —quienes hablan acerca de abandonar sus hogares y evocan romances de su pasado—, y por otra parte se muestran imágenes y personajes que no están relacionados con la conversación. Este recurso no sólo es relevante en cuanto a la exploración lingüística en el ámbito

¹⁵ JAUSS, *Las transformaciones de lo moderno*, p. 190.

cinematográfico, sino que además constituye un ejercicio explícito de disolución del Yo a través del relato; opera como una herramienta deconstructiva de la identidad, de la subjetividad que se legitima en el discurso; en último término, lleva a cabo un proceso de reducción del individuo a su capacidad de auto-fabulación:

J'ai souligné ailleurs l'effet d'étrangeté de la voix off dans le système d'une fiction. Il est, en l'occurrence, au moins double : d'une part, ces voix multiples qui peuplent l'espace off et l'animent (décrivant à petites touches efficaces ; l'odeur de mort de l'encens, la brume violette du delta du Gange...), ces voix que ne fixe jamais aucun visage sur l'écran, et qui tantôt appartiennent aux figures que l'on y voit évoluer, tantôt à des personnages invisibles et inidentifiables, tantôt à personne (« voix intemporelles »), ces voix mêlées composent un réseau lâche et déchire de mots et de phrases, une fuite de mots et de phrases, cernant comme de fumée ou de vapeur d'encens les lentes silhouettes que fixe le cadre.¹⁶

El caso de *La femme du Gange* es interesante en la medida que retoma el mismo formato en el que se desarrolla la historia de *Hiroshima mon amour* —cuyo guión fue escrito por la autora—: la voz en off de una mujer que relata su pasado amoroso mientras las imágenes recorren las calles de Hiroshima. Si bien la disociación entre la voz y el cuerpo implica una disolución de lo identitario, en el caso de la figura femenina constituye un recurso positivo que reafirma a la mujer como sujeto portador de un discurso, y, al mismo tiempo, descontextualiza las connotaciones sexuales del relato amoroso para enfocarlo en el ámbito de la reflexión sentimental; dicho de otro modo, se produce una reapropiación por parte de la mujer de los discursos que construyen el amor femenino. Una operación similar se encuentra en *El cielo sobre Berlín*, cuya trama gira

¹⁶ BONITZER, P. *Le regard et la voix : Essais sur le cinéma*. París: Union Générale d'Éditions, 1976, p. 150.

en torno a dos ángeles que sobrevuelan la ciudad aún dividida por el muro. A lo largo de sus interminables recorridos, los ángeles son oyentes impasibles de los pensamientos de las personas, quienes no pueden verlos ni oírlos a excepción de los niños y los hombres de corazón puro; sin embargo, uno de los ángeles se enamora de una trapecionista y decide entrar en el mundo de los mortales. Además de las profundas alusiones al concepto de límite —la presencia del muro de Berlín, la frontera entre la trascendencia y la finitud, la trapecionista que constituye el límite entre el cielo y la tierra, etc.—, el filme se desarrolla a través de una multiplicidad de voces anónimas que se entrecruzan mientras los ángeles deambulan por la ciudad; un murmullo que diluye las identidades de los hablantes para reunirlos en una conciencia colectiva: «Y en el límite está también la duda en torno a la identidad personal, algo que tan bien conoce el ángel, ni hombre ni Dios, ni materia plena, ni espíritu indeleble. [...] Paradigma de la indeterminación —el sexo de...—, el ángel cristaliza como figura de la crisis de identidad, como resonancia supraterrrestre de nuestro propio drama.»¹⁷ Es así como el vagabundeo del ángel a través de una ciudad dividida y alienada, se convierte en el vehículo narrativo compuesto por el discurso-murmullo anónimo que le da existencia a unos seres des-subjetivados:

Wings of Desire is a film which, like its angel-protagonists, both gathers in and reads. On the other hand, and increasingly as it homes in on the singular story of Damiel and his love for the earthly angel Marion, the film accedes to what Wenders has defined as the very human desire for stories, stories which provide meaning, context, connection, narrative. Thus in its refusal to commit to a single cinematic function, or indeed one kind of filmic structure, the film contains within it — within its

¹⁷ MONTERDE, J. "El cielo sobre Berlín". En: *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº1 año 1 (marzo/mayo 1989), p. 164.

heterogeneity and, in the terminology of Bazin, its 'impurity' — at least the possibility that it can transcend them.¹⁸



La femme du Gange (Marguerite Duras, 1974)



El cielo sobre Berlín (Wim Wenders, 1987)

¹⁸ BRADY, M.; LEAL, J. *Wim Wenders and Peter Handke: collaboration, adaptation, recomposition*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2011, p. 275.

En ese sentido, la multiplicidad de voces que oyen los ángeles corresponde al relato fragmentado de esas experiencias aparentemente individuales y únicas que definen y condicionan la identidad de los sujetos, pero que dentro de ese murmullo colectivo se convierten en las diversas aristas que constituyen la condición de *Ser*:

A veces este monólogo descarnado se fija: se introduce íntegramente en una conciencia, es preciso o se particulariza, sin dejar de ser anónimo; arrastra en su torrente e integra en su trama las circunstancias bien definidas de una vida común y vulgar, ciertamente, pero ya diferenciada. Ya no es el discurso interior que en su subconciencia murmura la muchedumbre de los *subway*, sino, esta vez, el supraliminal de uno de los individuos que componen esta muchedumbre.¹⁹

Esta estructura narrativa asociada a la pluralidad de voces o al monólogo interior refleja una concepción *posmoderna* de los modos de *historización*, en tanto que el devenir de los individuos se encuentra desasociado de una identidad concreta y de una determinada conciencia epocal: «Le “discours” contre “l’histoire”, l’écriture, les procédures à l’œuvre contre la narration et la transparence des signes, l’hétéronomie, l’ouverture au contexte, à l’historicité du matériau contre la clôture et l’autonomie.»²⁰ Esta diversificación del punto de vista de la mirada, de la palabra y del discurso es lo que Remo Ceserani definió como “focalización variable”, la cual, en el contexto específico del relato filmico, se tradujo en una manipulación del tiempo —dilataciones, evocación de recuerdos, alternancia entre temporalidad subjetiva y objetiva, etc.— y la articulación de una perspectiva múltiple —del narrador, de distintos personajes, etc.—.²¹ Esto demuestra un cambio evidente en el tratamiento de la subjetividad y la identidad, especialmente a partir de la

¹⁹ MAGNY, *op. cit.*, p. 121.

²⁰ ISHAGHPOUR, *op. cit.*, p. 37.

²¹ CESERANI, R. *Lo Fantástico*. Madrid: Visor, 1999, p. 35.

segunda mitad de la década de los sesenta, cuando diversos autores comenzaron a experimentar con la des-subjetivación del lenguaje por medio de personajes que, al ser privados de todo proceso de autoafirmación por medio de la palabra, sufren disolución o negación de su identidad: «Sus seres parciales y desmembrados rompen una práctica significativa “realista” que representa el ego como una unidad indivisible.»²² De esta forma, el cine moderno abrió paso a «esas configuraciones de imágenes, de expresiones, de juicios que a veces pueden no encontrar siquiera designación precisa y que permanecen entonces fuera del discurso formulado. ¿Representación de qué? Es difícil darle un nombre preciso.»²³ Y esta “indefinición” consiste precisamente en una suspensión del sentido del relato fílmico como parte de la independencia significativa que adquirieron la imagen y la palabra. Fue así como el cine moderno planteó la necesidad de reflexionar respecto de las posibilidades hermenéuticas de un determinado *lenguaje* cinematográfico:

Un análisis racional, gramatical, estilístico, semiológico, estructural, ideológico, de una forma de expresión empírica, como es el cine, a través del cual puedan establecerse las verdaderas dimensiones significativas de la obra cinematográfica, cuya complejidad reduce generalmente al crítico a un método más intuitivo que lógico. Se trataba, pues, de establecer las primeras hipótesis de trabajo o al menos dejar constancia de su urgencia.²⁴

Dentro de este contexto se desarrollaron una serie de estudios dedicados al tema —los cuales abarcaron también otras disciplinas

²² JACKSON, R. *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986, p. 90.

²³ SORLIN, *op. cit.*, p. 239.

²⁴ PÉREZ ESTREMER, M. (comp.). *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971, p. 11.

dedicadas a la lingüística—, y surgieron filmes como *Week-end* —el cual se compone de una serie de capítulos contruidos a partir de una estructura de *collage*— o *Partner* (1968) de Bernardo Bertolucci —cuyo personaje y su doble devienen en diferentes acciones y monólogos que carecen de continuidad—.



Week-end (Jean-Luc Godard, 1967)



Partner (Bernardo Bertolucci, 1968)

8.1. Discursividad, estilo y puesta en escena: construcción de un lenguaje cinematográfico.

En 1965, la Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro desarrolló todo su programa en torno a la noción de lenguaje aplicada a la práctica fílmica. En ese encuentro, Pier Paolo Pasolini expuso lo que definió como “cine de poesía” en oposición a un “cine de prosa” (refiriéndose a la estructura narrativa clásica). Según la propuesta de Pasolini, el “cine de poesía”, asociado a un cine “moderno”, está relacionado con lo que él definió como “subjetiva libre indirecta”, es decir, a la presencia explícita de la subjetividad del autor y a la construcción de un determinado estilo personal que opera como un lenguaje:

El «cine de poesía» —tal y como se presenta a algunos años de su nacimiento— por consiguiente, tiene en común la característica de producir films de doble naturaleza. El film que se ve y se acepta normalmente es una «subjetiva libre indirecta», a veces irregular y aproximativa [...] que le permite mucha libertad estilística anómala y provocadora. Bajo este film, transcurre otro film— el que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la *mímesis visiva* de su protagonista: un film totalmente y libremente de carácter expresivo—expresionista. [...] es el momento en que el lenguaje, siguiendo una inspiración diversa y frecuentemente más auténtica, se libera de la función, y se presenta como «lenguaje en sí mismo», estilo.²⁵

Respecto a estas afirmaciones, Eric Rohmer sostiene que, contrariamente a los postulados de Pasolini, el cine moderno no puede ser clasificado como un “cine de poesía”, en tanto que sus recursos representacionales siguen al servicio de una historia, aunque dicha

²⁵ PASOLINI, P. “Cine de poesía”. En: *Cine de poesía contra cine de prosa*, op. cit., p. 35.

historia se presente a través de un relato que se desenvuelve desde la ambigüedad, la opacidad o la contradicción. Rohmer afirma que la importancia que adquirieron el autor y su estilo personal como criterios que definen *lo moderno* en el cine —lo cual fue exacerbado por *Cahiers du Cinéma* y la labor de la crítica— es arbitraria, en la medida que el *cinéma des auteurs* no es exclusivo de la modernidad cinematográfica y, además, un filme con una estructura narrativa tradicional —o el “cine de prosa”— no es “menos moderno” que el denominado “cine de poesía”:

Le cinéma poétique est souvent fait de morceaux de bravoure. C'est plutôt dans un cinéma qui ne se veut pas poétique, qui se veut prosaïque, qu'on peut trouver une tentative de briser le mode traditionnel de récit, mais d'une façon souterraine, pas d'une façon spectaculaire, pas en empruntant certaines techniques au roman.²⁶

Siguiendo esta idea, Rohmer considera que el concepto de *lo moderno* es una palabra un poco “envilecida” en la medida que asocia la novedad a una ruptura radical con las formas tradicionales de hacer cine; a una suerte de “cine por el cine” donde la práctica filmica se contempla a sí misma y donde la realidad filmada sólo es verosímil *dentro* del filme. Sin embargo, aquellos autores que aún valoran al cine como *un medio* son capaces de penetrar en la realidad cinematográfica para arrebatarle nuevos significados: «Le cinéma, pour eux, est moins une fin qu'un moyen, alors que chez Resnais, Godard, ou Antonioni, on a l'impression que le cinéma se contemple lui-même, que les êtres filmés n'ont d'existence qu'à l'intérieur du film, ou du cinéma en général. Pour eux, le cinéma est un moyen de nous faire connaître, de nous révéler des êtres, tandis que pour les “modernes”, le cinéma serait davantage un moyen de

²⁶ ROHMER, E.; BIETTE, J.; BONTEMPS, J.; COMOLLI, J. “L'ancien et le nouveau: entretien avec Eric Rohmer”. En: *Cahiers du Cinéma*, nº 172 (noviembre 1965), p. 34.

faire se révéler le cinéma.»²⁷ No obstante, este carácter autorreferente que Rohmer asocia al desarrollo de un determinado lenguaje cinematográfico no constituye necesariamente una desvinculación del cine respecto de la realidad, sino que, por el contrario, constituye una herramienta desveladora de las estrategias artificiosas de construcción de sentido que utiliza la industria cultural:

Nuestra sociedad escamotea lo más cuidadosamente posible la codificación de la situación de relato: ya no es posible encontrar los procedimientos de narración que intentan naturalizar el relato que seguirá, fingiéndole una causa natural y, si se puede decir, «desinaugurándolo». [...] La aversión a exhibir sus códigos caracteriza a la sociedad burguesa y a la cultura de masas que ha producido: una y otra necesitan signos que no tengan apariencia de tales. Esto no es, sin embargo, si se puede decir, más que un epifenómeno estructural: por familiar, por rutinario que sea hoy el hecho de abrir una novela, un diario o de encender la televisión, nada puede impedir que este actor modesto instale en nosotros de un golpe e íntegramente el código narrativo que vamos a necesitar.²⁸

Siguiendo este razonamiento, el debate que surgió en torno a las capacidades expresivas del filme derivó en la reflexión respecto al potencial ideológico o, contrariamente, a la capacidad crítica del cine. Estas nuevas cuestiones que penetraron en la teoría cinematográfica son indisociables de aquella superación del “realismo naturalista” que imperó en el cine hasta mediados del siglo XX, momento en el que la modernidad cinematográfica introdujo nuevos verosímiles y, por tanto, propició una apertura hermenéutica e iconográfica de la práctica fílmica en el seno de la cultura de masas: el cine moderno constituyó «la consecución de una poética cinematográfica, la posible necesidad de una desideologización

²⁷ *Ibid.*

²⁸ BARTHES, R. [et al.] *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 37.

(entendida ésta como una eliminación de contenidos preexistentes que se imponen a la propia labor de creación).»²⁹ En ese sentido, el filme moderno logró desarrollar una correspondencia entre *el decir y lo dicho*, entre la forma y el contenido, donde ninguno de ambos elementos restringe al otro: «Para el arte cinematográfico, en efecto, desvincularse cada vez más de lo *decible* fílmico, también significa escapar un poco más del aislamiento relativo y demasiado prolongado de la que se define como “cultura cinematográfica”.»³⁰ Cabe mencionar que cualquier arte de la representación, y entre ellos el cine, ejerce una influencia sobre “lo decible” y “lo dicho”; genera cambios en el universo de *lo real* o de *lo posible* —es decir, de lo verosímil—. Esto se refleja en la renovación de los diferentes géneros cinematográficos, los cuales son constantemente adaptados a los nuevos verosímiles:

Lo verosímil se define respecto a los *discursos*, es más, a discursos *ya pronunciados*, y, por consiguiente, se presenta con *efecto de corpus*: las leyes de un género se obtienen de las obras precedentes de dicho género, es decir, de toda una serie de discursos. [...] Así, lo verosímil desde el principio es reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* entre los posibles reales, es inmediatamente censura: entre todos los posibles de la ficción figurativa, «pasarán» solamente los *autorizados* por los discursos precedentes.³¹

Respecto a este tema, Christian Metz afirma que, a nivel general, la práctica fílmica siempre ha sido tratada como un “gran género” o “provincia cultural” provista de una serie de temáticas y recursos representacionales específicos. Esta situación no sólo se traduce en una restricción de contenidos, sino que además limita las capacidades del

²⁹ PÉREZ ESTREMER, *op. cit.*, p. 24.

³⁰ METZ, C. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?”. En: PÉREZ ESTREMER, *op. cit.*, p. 42-43.

³¹ *Ibid.*, p. 46.

dispositivo cinematográfico para *decir* o articular un discurso. En ese sentido, la modernidad cinematográfica constituyó un cambio sustantivo al desarrollar nuevos verosímiles y nuevos *modos de decir*, convirtiéndose así en una herramienta crítica frente al carácter arbitrario de los discursos en los que se cimenta la cultura moderna.

En tanto que lo verosímil encarna una frontera que delimita lo posible y lo inadmisibles en todos los ámbitos de la realidad, toda representación que se adhiera a esos criterios de verosimilitud constituirá un discurso cerrado y reiterado; contrariamente a esto, toda enunciación que se aleja de lo verosímil se encuentra abierta a nuevas significaciones dentro de un determinado contexto y abre paso a nuevas formas de experiencia. Es así como lo verosímil, antes de ser naturalizado, constituye una realidad sesgada que ha sido validada como “verdad” a través de un discurso; como dice Metz, «la verdad de hoy puede convertirse siempre en lo verosímil de mañana». De ese modo, la modernidad cinematográfica no sólo llevó a cabo una renovación del “decible filmico”, sino que además mantuvo la certeza de que el discurso, ya sea cinematográfico o de otra índole, no se corresponde con una verdad absoluta ni con una realidad concreta, sino que constituye un acto “mediado”.

Uno de los filmes más ricos y complejos que aborda esta idea corresponde a *Deseo de una mañana de verano*, el cual es considerado por Slavoj Žižek como el último gran filme modernista. Inspirado en el cuento de Julio Cortázar titulado *Las babas del diablo* (1959), el filme de Michelangelo Antonioni se desarrolla en torno a la vida de un fotógrafo que, luego de revelar unas fotografías tomadas en un parque de Londres, descubre una sombra que parece ser un cadáver. Vuelve al lugar durante la noche y encuentra el cuerpo; sin embargo, al volver al día siguiente al parque, el supuesto cadáver ha desaparecido y sólo encuentra a una mujer que parece estar involucrada en los hechos. Sin pruebas, el

fotógrafo decide abandonar la investigación, y hacia el final del filme se encuentra por segunda vez con un grupo de mimos, quienes lo incorporan en la mímica de un juego de tenis.

Desde una perspectiva general, el fotógrafo abre una brecha en la realidad fotografiada para adentrarse en aquello que *aparece* como una mancha o vestigio y que él asocia a un cadáver: «Lo primero que hay que observar es que el cadáver, según el código de la novela policial, es el objeto de deseo por excelencia, la causa que desencadena el deseo interpretativo del detective (y del lector): ¿cómo sucedió, quién lo hizo?»³² No obstante, ese nuevo elemento que *aparece* en la realidad sólo adquiere una existencia *efectiva* en la subjetividad del personaje. He ahí la escena de los mimos, quienes representan el artificio que configura lo *real* y lo *verdadero*: «Indica que el héroe admite “que el juego puede seguir sin un objeto”: así como el partido tenis imitado puede realizarse sin pelota, su propia aventura no necesita un cuerpo.»³³ De este modo, el filme desmantela el carácter tautológico de la realidad para otorgarle el valor de lo verosímil, de aquello que es *dotado* de realidad, pero que esconde una ausencia central.



Deseo de una mañana de verano (Michelangelo Antonioni, 1967)

³² ŽIŽEK, S. *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2004, 238.

³³ *Ibid.*



Deseo de una mañana de verano (Michelangelo Antonioni, 1967)

Dentro del contexto narrativo, un filme que evidencia su discursividad deja al descubierto los recursos estilísticos que le dan forma. Es así como se construyen los géneros cinematográficos, los cuales operan bajo una serie de convenciones formales o una *performance* preestablecida que organiza el discurso. Por su parte, el estilo clásico de narración filmica *naturaliza* la realidad cinematográfica —lo cual constituye una de las mayores críticas que desarrollaron los pensadores de la Escuela de Frankfurt en contra del cine—: «La obra verosímil quiere ser directamente traducible en términos de realidad y quiere que se le crea como tal. En este punto interviene lo verosímil con todo su peso: se trata de *hacer verdad*. [...] Es entonces ese sospechoso arsenal de procedimientos y de expedientes que querrían naturalizar el discurso y que se esfuerzan en camuflar la regla.»³⁴ Contrariamente a esto, la modernidad cinematográfica desarrolló una postura crítica frente al carácter artificioso de los relatos, de los discursos y de las herramientas destinadas a imponer y naturalizar una determinada manera de concebir la realidad. Por eso no es casual que la gran mayoría de los nuevos cineastas hayan manifestado un profundo interés por los filmes de género

³⁴ METZ, *op. cit.*, p. 57.

—como la comedia musical, el melodrama o el filme policiaco, entre los más citados—, los cuales se basan en ese despliegue consensuado de sus estrategias representacionales —lo cual no deja de ser una situación paradójica considerando que el cine de género constituye una de las manifestaciones más prolíficas y representativas de la producción hollywoodense—.

Es así como la apertura de los verosímiles fílmicos se convirtió en una de las características más relevantes del cine moderno, lo cual adquirió fuerza a finales de los años sesenta de la mano con los aires revolucionarios del Mayo francés y con el surgimiento de una nueva generación de cineastas. Entre ellos se encuentran los representantes del Nuevo Cine Alemán, los nuevos autores húngaros y la nueva oleada de directores de Europa del Este, quienes tuvieron una participación activa en los discursos políticos contrarios a los regímenes totalitarios que gobernaban en aquellos años:

La década de los sesenta va a ser crucial para el cine moderno. Lo será, naturalmente, por sus propuestas fílmicas que encontrarán en los festivales internacionales sus verdaderos territorios de acogida para interpretar el espíritu de una época. Pero va a serlo también por sus posicionamientos teóricos. [...] Y el cine moderno, en tanto que complejo ficcional y experiencia estética, se plantea como un foro abierto al debate político, ideológico, industrial, a la interrogación del propio cine como medio de reproducción. En la contemporaneidad entre la escritura fílmica moderna y la eclosión de la teoría se encuentra la verdadera encarnadura cultural y antropológica de este período histórico.³⁵

Es aquí donde surge la relación entre la conciencia crítica del cine moderno y una postura contraria a la ideología dominante, un concepto

³⁵ FONT, *op.cit.*, p. 159.

que desde las teorías marxistas hasta los postulados de la Escuela de Frankfurt ha sido definido como una falsa relación entre el sujeto y el mundo; una relación que es obstaculizada por un complejo sistema de conocimiento y de valores que condicionan la conciencia individual y social y que coartan una experiencia no mediada con la realidad. En el caso del relato fílmico, su carácter ideológico viene dado, precisamente, por el condicionamiento formal, narrativo y temático que manipula sus posibilidades hermenéuticas. La ideología constituye la manifestación del imaginario del hombre en todo su potencial cognoscitivo; es la concreción de todo el proceso de autoafirmación del individuo en el mundo. No obstante, esta capacidad se convierte en una herramienta opresiva y en un complejo sistema de control social al imponer una serie de estrategias de alienación que condicionan las formas de experiencia y las relaciones del individuo con el entorno:

Esa representación acientífica del mundo que se funda en una ingenua confianza en la validez cognoscitiva de la experiencia inmediata, en la lectura a primera vista del mundo de la vida en cuanto mundo inmediatamente comprensible; como relación deformada de la realidad; como de un terreno de estructuras mentales, de fantasmas visuales, de imágenes ilusorias de la pretendida realidad significativa que no tiene relaciones concretas con los objetos pensados y que se impone a la mayoría de la Humanidad sin pasar a través de la conciencia; [...] como la imaginación de las fuerzas sociales que representan los propios intereses en cuanto que intereses comunes a todos los miembros de la sociedad, racionalizándolos y universalizándolos, olvidando la función práctica de las ideas abstractas en el momento mismo de su funcionamiento práctico, cayendo así en la ideologización.³⁶

No obstante, esta interpretación negativa del concepto de ideología es un tanto arbitraria, en la medida que todas las estructuras de

³⁶ TOTI, G. "La obra y el sentido". En: PÉREZ ESTREMER, *op. cit.*, p. 145-146.

conocimiento, incluido el pensamiento crítico, derivan de una base ideológica. Esto plantea una serie de cuestiones que se extienden no sólo a las relaciones entre el hombre y el mundo, sino que también constituye una problemática en cuanto al uso del lenguaje como vínculo cognoscitivo con la realidad. Es por esta razón que el concepto de ideología no puede ser superado a menos que toda subjetividad sea abolida, paradoja que fue definida por George Bataille como la transgresión, esbozada previamente por Kafka en *El proceso* y retomada por Camus en *El extranjero*; constituye lo que Michel Foucault definió como el “pensamiento del afuera”:

Este pensamiento que se sitúa fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas, —este pensamiento, con relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y con relación a la positividad de nuestro saber, constituye lo que podríamos llamar en una palabra “el pensamiento del afuera”.³⁷

Es así como todas las estructuras ideológicas son, en sí mismas, procedimientos cognoscitivos que han sido reificados o convertidos en tautologías; en consecuencia, todo hecho artístico que cuestione aquel carácter ideológico no lo hace en función de un desmantelamiento de dichas estructuras, sino de su naturalización o valor hipostático. Es por esta razón que el cine moderno apela a una alteración de las estructuras narrativas tradicionales a fin de lograr una apertura hermenéutica del

³⁷ FOUCAULT, *op.cit.*, p. 299-300.

relato fílmico. Sin embargo, los lenguajes que componen la cultura moderna, y entre ellos los lenguajes artísticos, se han acercado progresivamente hacia una función cognoscitiva y, por tanto, ideológica. En el caso del cine moderno, y dejando a un lado las cuestiones puramente políticas, los nuevos cineastas potenciaron la pluralidad significativa del dispositivo cinematográfico utilizando también elementos representacionales propios de otras disciplinas. No obstante —y aquí radica la eterna paradoja de la ideología—, toda herramienta crítica o *deconstructiva* de los artificios del pensamiento y del lenguaje no puede desarraigarse de su origen, aunque sí puede apropiarse de las formas representacionales establecidas para *desnaturalizarlas*; una estrategia que, en el caso del filme moderno, opera desde la reapropiación de géneros y tópicos para desvelar la ilusión de la verdad, de la identidad y de la univocidad del Yo:

Sabemos que no existe una práctica teórica *pura*, una ciencia totalmente desnuda, que estaría preservada para siempre, en su historia como ciencia, de las amenazas y ataques del idealismo, es decir, de las ideologías que la rodean; sabemos que no existe ciencia “pura” más que a condición de purificarla sin descanso, ni ciencia libre dentro de la necesidad de su historia, más que a condición de liberarla sin descanso de la ideología que la ocupa, la acosa o la acecha. Esta purificación, esta liberación, no se adquieren sino al precio de una lucha incesante contra la ideología misma, es decir, contra el idealismo.³⁸

Como parte de este proceso, las teorías críticas desarrolladas de la mano con el devenir del cine moderno intentaron reflexionar respecto de las capacidades lingüísticas del dispositivo cinematográfico; en otras palabras, en la concepción del filme como un acto de escritura. De ese

³⁸ ALTHUSSER, L. *La revolución teórica de Marx*. México D.F.: Siglo XXI, 1967, p. 139-140.

modo, la puesta en escena o la manifestación de un determinado estilo narrativo son reivindicados en su capacidad discursiva. Esta propuesta es la que posteriormente estableció la idea del “pensamiento del afuera”, la cual postula que el acto lingüístico no sólo se libera de quien lo pronuncia, sino también de su referente o significado con el fin de emanciparse de toda coacción ideológica; en último término, los recursos formales dejan de ser un simple “medio” o un vehículo simbólico para convertirse en un fin en sí mismos: «De Brecht a Barthes, pasando por Merleau-Ponty y Lacan, hasta Pasolini y los «jóvenes críticos» de los *metafilms*, se proponen arriesgados términos con aureolas semánticas desfleadas y cortantes.»³⁹ De ese modo, la apertura significativa del filme moderno revela, más que un significado, un valor como obra cuya importancia sociocultural no se agota en un determinado contexto puntual o epocal, sino que se manifiesta en esa conciencia crítica atemporal que desafía al encasillamiento de un sentido concreto:

Surgía —sin embargo, entre las nebulosas ideológicas del tiempo—conciencia de la específica función del cine como fuerza de choque visual contra «la inevitable estaticidad del nexo causal de las cosas», contra «la presión cósmica» de las representaciones estratificadas por las diversas formas en que era organizada la falsa conciencia social del pasado, para superarla en nombre de un imperioso motivo de organización de los materiales («productivos») seleccionados, y no para *contemplar* una pre-verdad, es decir, ideología, sino para *hacer* una nueva conciencia visual.⁴⁰

En función de esta idea, la importancia que adquirieron los recursos formales en el cine moderno constituye por sí sola un avance dentro del devenir histórico de la práctica fílmica, independientemente del ámbito temático; dicho de otra forma, la modernidad cinematográfica

³⁹ TOTI, *op.cit.*, p. 149.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 154.

abrió el camino hacia unas nuevas condiciones de hacer cine y potenció el desarrollo de una nueva sensibilidad por parte del espectador. En ese sentido, el filme moderno puede ser concebido como un punto de inflexión dentro de la historia del cine, en la medida que generó una nueva “conciencia fílmica” cimentada en una pluralidad e infinitud del signo que no se agota a sí mismo y que es capaz de determinarse en su indeterminación; que plantea preguntas en lugar de dar respuestas.

8.2. Lo imposible del deseo en la configuración del relato fílmico: análisis de *Cuatro noches de un soñador* (Quatre nuits d'un rêveur, 1971) de Robert Bresson.

Una de las principales características de Robert Bresson es la consistencia y rigurosidad de su estilo fílmico como vehículo de la narración. Condensado en un compendio de aforismos titulado *Notes sur le cinématographe* (1975), Bresson describió su método creativo a través del concepto de “cinematógrafo” para diferenciarlo de los aspectos que definen a la práctica fílmica tradicional: mientras que ésta se sirve de la cámara como una herramienta de *reproducción* y utiliza los recursos representacionales del teatro, el cinematógrafo constituye una forma de “escritura” a partir de las «imágenes en movimiento y sonidos» donde la cámara posee una función *creativa*.¹ A partir de esta idea, Bresson desarrolló todo un sistema fílmico que ha sido descrito como

¹ BRESSON, R. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora Ediciones, 1997, p. 17.

“trascendental”, “espiritualista” o “reflexivo”, adjetivos que están basados en el minimalismo que caracteriza a su estilo y que se cimienta en tres aspectos básicos: una narración pautada por un uso particular de la *elipsis*, el rechazo al trabajo interpretativo del actor y la predominancia del automatismo gestual, así como el uso extensivo del fuera de campo o *espacios vacíos*. Estos recursos, junto con la fragmentación y la repetición, son utilizados para alterar los encadenamientos dramáticos y reforzar la estructura discontinua del relato y, de ese modo, evitar el carácter puramente representacional de la imagen fílmica: «De la fragmentación. Es imprescindible si no se quiere caer en la representación. Ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar estas partes. Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia.»² Por otra parte, el uso del *texto* y de la voz en *off* dota de impersonalidad a la emocionalidad los personajes, mientras que los sonidos y la banda sonora también adquieren importancia como elementos de significación: «El cine busca la expresión *inmediata* y *definitiva* mediante mímica, gestos, entonaciones de voz. Este sistema excluye necesariamente la expresión mediante contactos e intercambios de imágenes y sonidos y las transformaciones que de ellos resultan.»³ Todos estos procedimientos fílmicos demuestran aquella reducción sistemática de los recursos semánticos que caracteriza al estilo bressoniano, lo cual no implica una disminución de su potencia expresiva, sino una *despersonalización* de la implicación emocional.

La reflexividad o espiritualidad con la que suele ser identificado el cine de Bresson radica precisamente en este minimalismo significativo, donde los aspectos formales del filme están destinados a generar un efecto de distanciamiento en el espectador: «La conciencia que el espectador posee de la forma tiene por efecto el prolongar o retardar las

² *Ibid.* p. 73.

³ *Ibid.* p. 39.

emociones, pues, en la medida en que somos conscientes de la forma en una obra de arte, en cierto sentido nos separamos de ella; nuestras emociones no se manifiestan de la misma manera que en la vida real.»⁴ Es así como la trama se va desarrollando a partir de un estilo personal, lo cual justifica que Bresson sea considerado como uno de los precursores de la modernidad cinematográfica. A diferencia del cine clásico, basado en la *mediatización* de la emocionalidad, el ritmo riguroso del estilo bressoniano está destinado a despertar la emoción en el espectador a partir de un ejercicio de *discernimiento*: «Es del sometimiento a una regularidad mecánica, es de una mecánica de donde nacerá la emoción. Para comprenderlo, pensar en ciertos grandes pianistas.»⁵ De este modo, aquel distanciamiento provocado por un estilo “desapasionado” puede ser mucho más provocador que la interpretación del actor. Esta operación de *proyección* de las emociones es particularmente relevante en *Cuatro noches de un soñador* (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1971), cuyos personajes se desarrollan a partir una disociación o distanciamiento respecto de sí mismos.

Dentro es este contexto, Bresson desarrolló el concepto de *modelo* diferenciarlo de la figura del actor. Esta oposición radica en que éste opera bajo un proceso interpretativo orientado desde el interior hacia el exterior, mientras que el *modelo* no manifiesta ningún tipo de proceso emocional; por el contrario, se desasocia de sus sentimientos y deseos para que éstos sean proyectados a través de sus acciones o movimientos: «Modelo. La causa que le hace decir esta frase, hacer este gesto, no está en él, sino en ti. Las causas no están en tus modelos. Sobre el escenario y en las películas de cine, el actor debe hacernos creer que la causa está en él.»⁶ De acuerdo a esta idea, el modelo *comunica* un cierto estado emocional a partir de un mecanismo de *disociación* y

⁴ SONTAG, *op. cit.*, p. 238.

⁵ BRESSON, *op. cit.*, p. 95.

⁶ *Ibid.*, p. 52.

proyección de su subjetividad a través de sus actos. Sin embargo, esta fórmula opera de manera diferente en filmes como *Cuatro noches de un soñador* y *L'argent* (1983), puesto que en el primero de ellos la emocionalidad es *desvelada* a través de un proceso de *desplazamiento* desde el sujeto hacia un espacio fantasmático, mientras que en el segundo es utilizado un objeto de cambio (un billete).

Siguiendo este patrón, el desarrollo narrativo del filme bressoniano mantiene una correspondencia directa con la puesta en escena, donde operan conjuntamente la imagen, el sonido y el texto: «La forma no es, para Bresson, fundamentalmente visual. Es, ante todo, una forma distintiva de narración. Para Bresson, el cine no es una experiencia plástica, sino narrativa.»⁷ En función de este proceso, el estilo mantiene una relación constante con el argumento, sea ésta dominante o subordinada; es un estilo donde predomina lo que se define como el corte transversal en el orden de enlace de los planos —lo cual es totalmente opuesto a la continuidad del cine clásico—; donde «la modulación de los silencios y la orquestación de lo “no dicho” —siempre en base a dotar de sentido todos los ruidos y objetos que atraviesan el relato— adquieren la categoría de signo; estilo que elimina los excedentes retóricos de la imagen sujeta al punto mínimo de su expresión; [...] estilo, en fin, que conduce en todo momento a una puesta en cuestión del significante.»⁸ Y estas características de estilo son las que convierten a la realidad ficcional bressoniana en un espacio asfixiante que materializa la prisión —física y/o emocional— en la que viven sus personajes.

En efecto, uno de los conceptos recurrentes en la obra de Bresson corresponde al binomio reclusión-liberación por medio del cual los personajes se debaten entre el sufrimiento y la redención (o la muerte). Ese es el contexto en el que se desarrollan *Journal d'un curé de*

⁷ SONTAG, *op. cit.*, p. 240.

⁸ FONT, D. “Robert Bresson”. En: *Dirigido por*, nº 37 (enero 1976), p. 2.

campagne, *Un condenado a muerte se ha escapado*, *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) o *Al azar Baltasar* (*Au hasard Balthazar*, 1966), por mencionar aquellos que manifiestan una relación intrínseca entre la vocación religiosa y la muerte concebida como un acto de libertad. Sin embargo, en sus últimos trabajos Bresson incursionó en otras temáticas y se adentró en la vida juvenil parisina: así se desarrollan *Cuatro noches de un soñador*, *L'argent* —adaptación de una novela de León Tolstói— y *El diablo, probablemente* (*Le diable probablement*, 1977). Por otra parte, el conflicto moral de los personajes se aleja de cuestiones de carácter religioso para centrarse en las grietas de la naturaleza humana, lo cual se traduce en una puesta en escena dominada por los deseos disociados y desplazados de sus personajes. Ese movimiento hacia el exterior es lo que convierte al relato fílmico de *Cuatro noches de un soñador* en una estructura narrativa de carácter disperso, aunque condensada en unos escenarios perfectamente definidos.

El filme aborda una historia de amor y desamor adaptada de la novela corta de Fiódor Dostoyevski titulada *Noches Blancas* (*Biélye nochi*, 1848). Los personajes centrales son Jacques y Marthe, quienes se conocen en París durante una noche, cuando Marthe intenta suicidarse a causa de un desengaño amoroso. Jacques impide que Marthe salte al vacío desde el puente de Pont-Neuf, y a partir de ese momento, durante cuatro noches, ambos jóvenes se encuentran en el mismo lugar; hablan acerca de sus vidas y deciden comunicarse con el amante de Marthe, quien no había cumplido su promesa de casarse con ella cuando volviese a París. Durante las tres noches siguientes Jacques albergó la esperanza de que Marthe se enamorase de él; sin embargo, y a pesar de que nunca llegó a la cita que habían concertado, el amante de Marthe la reconoce en la calle y ella decide irse con él. Si bien el argumento del filme es sencillo y mantiene una línea causal, el agente desencadenante de la historia corresponde a una ausencia, al amante.

A diferencia de otros filmes bressonianos en los que el conflicto del personaje constituye una agonía interior —como ocurre en *Journal d'un curé de campagne*—, en este caso la carga emotiva del personaje está exteriorizada a través de una operación de disociación y *desplazamiento* que materializa el deseo a través de movimientos, acciones, miradas, etc. Este proceso es reforzado a través de un uso particular del *flashback*, en tanto que la escasa información que se conoce acerca de la vida de los personajes se presenta a través de la narración que ellos mismos hacen de su situación. De esta forma, este recurso del *flashback* está condicionado por una visión *alterada*, distanciada de la experiencia del Yo.

Cuatro noches de un soñador comienza con Jacques en la autopista, esperando a que algún coche se detenga. Cuando finalmente uno se detiene y le preguntan hacia dónde se dirige, Jacques responde que no lo sabe. En la siguiente escena Jacques se encuentra paseando por el campo, y en la tercera se encuentra nuevamente en la ciudad, por la noche. Esta introducción al filme demuestra el carácter elíptico de la narración, donde los hiatos, la ausencia de diálogo y el uso de escenas cortas reducen al mínimo la información. En la escena siguiente Jacques ve a Marthe en su intento de suicidio y decide hacerla desistir, para luego acompañarla a su casa (**Secuencia 1**). Estos cambios de escenario inconexos refuerzan el anacronismo del filme, donde los acontecimientos parecen estar totalmente desconectados del transcurso temporal: «Just as the isolation of objects helps to turn the world into a prison, so the dislocation of chronology which selctions entails contributes to the timelessness in Bresson's work.»⁹ Y esta anacronía se refleja también en ausencia del contexto sociológico o epocal en el que se desarrolla el filme —lo cual es característico de toda la obra bressoniana—.

⁹ ARMES, *op. cit.*, pp. 89-90.

Secuencia 1



Así termina la primera noche, donde se produce uno de los recursos estéticos más representativos del estilo bressoniano: el encuentro azaroso como núcleo fundamental de la historia. Al igual que en otros filmes de Bresson, el azar se convierte en un camino que conduce hacia una elección que marcará el destino de los personajes; un desenlace que puede ser la salvación o la perdición:

C'est la rencontre elle-même qui devient la matière première, dans l'énigme à la fois aléatoire et arbitraire qu'elle désigne. C'est pourquoi elles sont filmées sans autre soutien que celui de leur pure apparition, puisque tout autre élément additionnel serait une croyance affaiblie dans leur nature, de leur vérité, quand la rencontre conjugue, dans sa descendance, pour reprendre des termes utilisés par Bresson, au hasard la prédestination.¹⁰

Durante la segunda noche, Marthe le pide a Jacques que le ayude a contactar con su amante, pero antes le exige que le cuente algunos aspectos de su vida. De ese modo, la vida de Jacques es presentada a través de un *flashback* que realmente constituye un ejercicio de desapropiación del Yo: «En *Cuatro noches de un soñador*, el *flashback* cobra un sentido especial, pues permite tanto más a los personajes hablar como si transmitieran sus propias palabras. Obsérvese que Dostoievski dotaba ya a su héroe de una voz extraña (“comencé como si leyera de un libro...”, “cuando usted habla se diría que lee de un libro...”).»¹¹ Este uso del *flashback* es también relevante en cuanto al nuevo matiz que le otorga a la noción del *modelo* bressoniano. En la medida que es el mismo personaje quien narra o *informa* su situación dentro de la trama, el efecto de distanciamiento es doble: no sólo opera un desprendimiento de su

¹⁰ ARNAUD, P. *Robert Bresson*. París: Cahiers du Cinéma, 1986, p. 37.

¹¹ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, p. 320.

emocionalidad o de sus deseos, sino que además el personaje ejerce una tarea de *ficcionalización* de sí mismo.

Sin embargo, esta opacidad en la psicología del personaje no implica una pérdida de información en cuanto al desarrollo de la trama, puesto que gran parte de las motivaciones de los individuos son presentadas a través de los recursos formales del filme. En efecto, uno de los recursos más relevantes de los filmes de Bresson corresponde al minimalismo de los diálogos que desenvuelven la trama, lo cual, sin embargo, es compensado a través de un minucioso proceso de deconstrucción de las acciones y movimientos de los personajes. Aunque en sus primeros trabajos Bresson recurre al diálogo casi recitado, conciso y pausado —a diferencia de los diálogos espontáneos y prolíficos que caracterizan a gran parte de los directores de la *Nouvelle Vague*—, a partir de *Une femme douce* la acción se reduce al devenir del personaje y los diálogos son escasos. Paralelamente, al igual que en el resto de filmes bressonianos, algunas partes del diálogo se encargan de “duplicar” la acción al adelantar lo que ocurrirá en la escena (y viceversa) —como ocurre en *Un condenado a muerte se ha escapado*, donde el título advierte el desenlace de la historia—, lo cual constituye una renuncia al *suspense* que es propio de la implicación narrativa del cine clásico.

Antes de comenzar su historia, Jacques le dice a Marthe que él no tiene nada que contar, puesto que no se relaciona con nadie. En la siguiente escena aparece Jacques en el altillo donde vive, y posteriormente está en la calle caminando sin rumbo mientras sigue a algunas mujeres. Le confiesa a Marthe que se ha enamorado muchas veces de un ideal de mujer, pero que ella ha llegado a su vida como una señal de reconciliación consigo mismo y con sus fantasías. En la siguiente escena, Jacques observa a una mujer joven que entra a una casa lujosa de la mano de un hombre mayor. Luego Jacques vuelve al altillo y comienza a grabar su voz mientras relata una historia de amor

idílica entre él y la mujer que acaba de ver —grabaciones que posteriormente escucha y repite obsesivamente mientras pinta sus lienzos—. En ese momento le visita un viejo amigo de la universidad, quien revela finalmente que tanto él como Jacques son artistas.

Uno de los recursos que utiliza Bresson para organizar la información de la historia corresponde a intromisión activa de elementos que se encuentran fuera de campo, especialmente los efectos de sonidos, lo cual constituye uno de las claves estilísticas que caracterizan al cine de Bresson: «Part of the narrative information is conveyed only by two channels, not by three: either by time and sight (we see what is happening) or by time and sound (we hear what is happening). In the latter case we speak of minimalist use of offscreen space. Certain events are never seen onscreen, we can only hear the sounds.»¹² Este minimalismo basado en el uso extensivo del fuera de campo se intensificó en los últimos filmes bressonianos, donde los diálogos fueron reducidos al mínimo y fue eliminada la voz en *off* que había sido recurrente en los filmes anteriores a *El azar de Baltasar*.

Esta reducción de la información visible y el predominio de la fragmentación narrativa manifiestan, en mayor o menor medida, que el cine de Bresson privilegia la función legible de la imagen más allá de su función visible. Respecto a este procedimiento es interesante la escena en la que Marthe toma la mano de Jacques, que aparece en primer plano, manchada con pintura¹³ (**Secuencia 2**); sin embargo, sólo es posible concluir que Jacques es pintor en las escenas siguientes, cuando recibe la visita de su antiguo compañero de clase.

¹² BÁLINT KOVÁCS, *op. cit.*, p. 146.

¹³ El gesto de las manos será una pieza clave a lo largo de todo el filme, especialmente por su importancia como elemento conductor del relato.

Secuencia 2



Un elemento importante en el desarrollo de la trama es la condición de artista de Jacques, quien no sólo se dedica a la pintura, sino que también lleva a cabo un vagabundeo por la ciudad buscando a la “mujer ideal”. Esta actitud es la de un *flâneur* que ya no busca, como decía Baudelaire, «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.»¹⁴, sino que en aquella persecución de lo ideal se manifiesta un *desprendimiento* del deseo que no busca una consumación, sino que se regocija en su propio devenir; en una constante exteriorización que se desvincula del sujeto y de un objeto para mostrarse en toda su *desnudez*. Aquel recorrido tras las mujeres ideales, cuyo encuentro nunca se consuma, constituyen la línea argumental de Jacques: se construye a partir de una des-subjetivación del Yo en la medida que su deseo *deviene* a través de diferentes objetos

¹⁴ BAUDELAIRE, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2004, p. 91.

fantasmáticos. No en vano, después de la primera noche, Jacques deja a Marthe en su portal, y la ve alejarse a través de su reflejo en un espejo; como un espejismo tan inalcanzable como las mujeres a las que sigue por la calle. En ese sentido, el nudo del relato que configura la historia de Jacques se cimenta en una ausencia primordial, donde el objeto deseado no existe y donde el único objetivo no es encontrarlo, sino que es la disociación y repetición pulsional, compulsiva de ese deseo; una actitud que se ve reforzada con la repetición obsesiva sus grabaciones: «Esta vacuidad toma un mundo visiblemente pleno, rotundo y tridimensional, y logra viciarlo con sus trazos de ausencia, sus sombras sin objetos. Lejos de satisfacer el deseo, estos espacios lo perpetúan porque insisten sobre la ausencia, la falta, lo no-visto, lo invisible.»¹⁵ Al igual que su búsqueda amorosa, estas grabaciones también constituyen una operación de *desplazamiento* del deseo, donde el recurso de la voz *off* y el monólogo interior son reemplazados por la recitación y la duplicación.

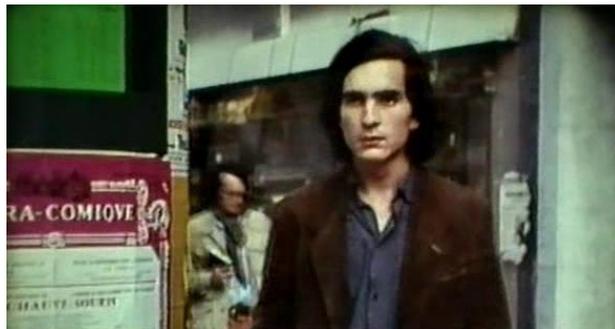
Este uso de la palabra es un recurso moderno en la medida que el acto del habla ya no constituye una herramienta de concatenación causal ni de interacción, sino que se manifiesta en toda su autonomía y vacuidad: «Y aquí reside la unidad de todas las nuevas formas del acto de habla, cuando pasa a este régimen del indirecto libre: ese acto por el cual lo parlante se torna finalmente autónomo. Por tanto, ya no se trata de acción-reacción, ni de interacción, y ni siquiera de reflexión. El acto de habla ha cambiado de estatuto.»¹⁶ En el caso de Jacques, el lenguaje opera como un doble distanciamiento del Yo: en primer lugar, desplaza su deseo hacia un espacio lingüístico fantasmático y, en segundo lugar, relata una historia donde su deseo, encarnado en una versión ficticia de sí mismo, continúa perpetuándose en el vacío (**Secuencia 3**). Este procedimiento narrativo puede ser relacionado con la definición freudiana

¹⁵ JACKSON, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, pp. 320-21.

repetición. A través de este mecanismo pulsional, todo aquello que ha sido reprimido es exteriorizado como algo ajeno al Yo; como una alteridad o realidad *otra*.¹⁷

Secuencia 3



¹⁷ El concepto de repetición es desarrollado en FREUD, S. *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu, 1984, p. 19 en adelante.



A diferencia de otros personajes, como el cura de *Journal d'un curé de campagne* o Michel en *Pickpocket* (1959), Jacques no mantiene una lucha interior, sino que se manifiesta alienado de sí mismo; sus acciones tampoco están asociadas a un conflicto emocional como en *Les dames du Bois de Boulogne* (1945), donde el relato se desarrolla en torno a la venganza de Hélène; o en *Les Anges du péché*, donde Anne-Marie tiene como proyecto la "salvación" del alma de Thérèse. En el caso de Jacques, su compulsión no está orientada hacia una compensación de la culpa o del deseo, sino que está dirigida a la evasión; no obstante, el recurso narrativo es el mismo: hay una necesidad de repetición silenciosa en su rutinario trabajo con los pinceles y las acuarelas que refleja «las bellezas de la personalidad desdibujada por un proyecto. El rostro se ve apacible, mientras otras partes del cuerpo, representadas como humildes servidoras de los proyectos, se tornan expresivas, transfiguradas.»¹⁸ Es en este proceso donde, al igual que su voz en la grabadora, las manos

¹⁸ SONTAG, *op. cit.*, p. 251.

manchadas de Jacques adquieren relevancia como instrumento de proyección del Yo; sin embargo, y a diferencia de otros personajes bressonianos como el cura de Ambicourt o Hélène, este “hacer” no está asociado a una inmovilidad o al aprisionamiento de una pasión, sino que es una exteriorización sublimada del deseo (**Secuencia 4**). En ese sentido, la ocupación artística de Jacques también refleja aquella ausencia de finalidad dentro del relato. De hecho, no es casual que no haya ninguna referencia a la situación financiera de Jacques—a diferencia de Marthe, que habla acerca de los apuros económicos en los que se encuentran ella y su madre— ni a una posible solvencia económica producto de sus pinturas.

Secuencia 4





Por otra parte, Marthe no posee otro proyecto que el de la espera: su labor se limita al envío de cartas para su amante y a esperarle infructuosamente en el puente. En este caso, Marthe es prisionera de su sufrimiento, y su inmovilidad es compensada con la ayuda de Jacques, quien se encarga de llevar las cartas que Marthe le escribe al inquilino. De ese modo, es aquella ausencia del amante la que conduce el desarrollo de una trama en cuyo final no existe una revelación personal; no se produce esa “iluminación” o de superación de la prisión emocional que agobia el espíritu de los personajes bressonianos, sino que ambos permanecen en aquel estado de alienación frente a su propio deseo. En efecto, esta renuncia a la “gracia” de la revelación queda explícita en la conversación que tienen Jacques y su amigo artista, en la que se produce un choque entre el carácter trascendente el discurso estético del joven y la identidad alienada de Jacques. Paralelamente, esta conversación también revela las concepciones bressonianas respecto a una concepción *reveladora* de la imagen fílmica, la cual debe ser capaz de acceder a la *verdad*. El amigo de Jacques afirma que lo importante no es

el objeto ni el pintor, sino el gesto artístico que “eleva la presencia del objeto”, convirtiéndose ésta en la manifestación de una “desaparición visible” a través de la tela, estructurada de manera sensorial como una fuente de luz que se solidifica. El amigo le muestra a Jacques un trabajo de manchas, y sostiene que mientras más pequeñas son éstas, más grande es su poder de sugestión en la medida que dejan evidencia lo que no está (**Secuencia 5**).

Secuencia 5



Esto no sólo habla de la importancia del fuera de campo como elemento significativo, sino que también se refiere a la concepción bressoniana de “lo verdadero” entendido como aquello que no se encuentra en la cosa, en su imagen bruta ni tampoco en el sujeto que se encuentra tras la cámara, sino que se desvela a través del proceso de montaje de las imágenes: «Lo verdadero no está incrustado en las personas vivas ni en los objetos reales que empleas. Es un aire de verdad

que sus imágenes cobran cuando las juntas en un cierto orden. Y a la inversa, el aire de verdad que sus imágenes cobran cuando las juntas en un cierto orden confieren a esas personas y a esos objetos una realidad.»¹⁹ De esta forma, la presencia ineludible del autor en el filme se manifiesta a través de la elección de aquellos fragmentos de realidad que serán reconfigurados a través de un nuevo orden:

Puesto que no tienes que imitar, como los pintores, escultores y novelistas, la apariencia de personas y objetos (unas máquinas lo hacen por ti), tu creación o invención no pasa de los vínculos que estableces entre los diversos fragmentos de realidad captados. Está también la elección de esos fragmentos. Tu olfato decide.²⁰

En ese sentido, el filme se convierte en la revelación de una “verdad” que va más allá de lo que meramente “existe” tanto en el mundo como en la imagen misma; constituye ese gesto en el que surge la esencia de lo que deviene, del mismo modo que Baudelaire concebía la belleza. No es casual que Jacques sea pintor y que su vida se reduzca al vagabundeo en busca de un ideal amoroso, experiencias que posteriormente altera y relata en su grabadora: «El golpe de vista, el impacto del ojo del pintor disloca lo real. A continuación, el pintor lo recompone y lo organiza con ese mismo ojo, de acuerdo con su gusto, sus métodos, su Belleza ideal.»²¹ Hay que destacar que aquella recomposición que Bresson describe respecto al pintor no se refleja en las pinturas de Jacques, las cuales nunca se muestran del todo, sino que se manifiesta a través de la alteración de la realidad que lleva a cabo en sus fantasías amorosas. Lo que sí es evidente en el acto de pintar es el recurso de la fragmentación de la imagen y del cuerpo que caracteriza al

¹⁹ BRESSON, *op. cit.*, p. 64.

²⁰ *Ibid.*, p. 59.

²¹ *Ibid.*, p. 98.

estilo bressoniano, al igual que la predominancia de las manos como elementos de significación.

Aquella recomposición de la realidad de la que habla Bresson se evidencia a través de un proceso deconstructivo de la imagen del cuerpo. Esta operación destaca en *Pickpocket*, donde el rostro de Michel es disociado de su mano y, por tanto, de su mirada —aunque jamás se muestra desconectado del todo que compone la figura y el entorno—, de modo que el rostro pierde aquella función expresiva que ocupa dentro del cine tradicional. Es así como Bresson intenta alejarse de la “dramaticidad” y de todo mimetismo que son propios de la interpretación, con el fin de acercarse a esa “verdad” atribuible a la realidad en sí misma que acude al encuentro del cineasta: «Bresson sabe, claro está, que el mundo no está dotado de un sentido, e incluso es posible que su verdad sea que no tiene sentido (como se hace patente en *El diablo, probablemente* [*Le Diable probablement*, 1977]); también sabe que no es posible conocer directamente la verdad de lo real, porque dicha verdad no tiene aval ni significativo. Sí cree, en cambio, que pueda vislumbrarse, con dificultades y fugazmente, en sus destellos e intermitencias.»²² De ese modo, lo que “habla” a través de la imagen no es el director, el actor o el guión, sino lo “real” que, a través del cinematógrafo, se manifiesta de manera depurada, se revela en ese automatismo que caracteriza a los filmes bressonianos:

Los gestos y las palabras no pueden constituir la substancia de una película de la misma manera que constituyen la substancia de una obra de teatro. Pero la substancia de una película puede ser esa... cosa o esas cosas que *provocan* los gestos y las palabras y que se dan de una manera oscura en tus modelos. Tu cámara las ve y las registra. Así se escapa a la reproducción fotográfica de actores actuando, y el cinematógrafo,

²² AUMONT, J. *Las Teorías de los cineastas: la concepción de los grandes directores*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 15.

escritura nueva, deviene al mismo tiempo método de descubrimiento. Ello se da porque una mecánica hace surgir lo desconocido, y no porque hayamos encontrado eso desconocido de antemano.²³

Es así como se manifiesta esa “desaparición visible” de la que habla el amigo de Jacques, donde la verdad sólo puede ser reconocida a través de la ausencia del objeto y del medio. Porque es aquella ausencia la que hace brillar el gesto y la pureza de ese encuentro entre lo efímero y lo eterno, aquella aspiración baudeleriana heredada por Martin Heidegger y Maurice Blanchot a partir de la noción del devenir; «una definición del arte como manifestación de la verdad del *siendo*, no de un *siendo* concreto, sino de una “común presencia” (*commune présence*) de las cosas. La obra de arte es eso que confiere a las cosas su rostro (su figura) y a los hombres la visión de sí mismos, en tanto la obra sea obra. El criterio del encuentro (entre lo real y su verdad) es siempre la obra.»²⁴ Siguiendo este razonamiento, las pinturas de Jacques no son un elemento importante dentro del relato como proyección del Yo ni tampoco como vehículo de revelación de la verdad; no obstante, constituyen una herramienta de configuración espacial a partir de lo que Gilles Deleuze define como encuadre afectivo: «Es la construcción de un espacio pedazo por pedazo, de valor táctil, y donde la mano acaba por tomar la función directriz que asume en *Pickpocket*, destronando al rostro. La ley de este espacio es “fragmentación”.»²⁵ Este procedimiento de desarticulación de la imagen ha sido asociado al concepto lacaniano de *sutura*, el cual fue desarrollado posteriormente por Jean-Pierre Oudart en función de los encuadres bressonianos.

En el caso de las relaciones entre campo y fuera de campo, Oudart sostiene que en los filmes de Bresson se produce una anulación

²³ BRESSON, *op. cit.*, pp. 55-56.

²⁴ AUMONT, *Las teorías de los cineastas*, pp. 16-17.

²⁵ DELEUZE, *La imagen-movimiento*, p. 159.

de aquella *sutura* que soporta la desarticulación existente entre el campo fílmico y lo que él define como campo ausente: «Observamos, pues, que la sutura (la abolición del Ausente y su resurrección en alguien) tiene un doble efecto: esencialmente retroactivo en el plano del significado, puesto que preside un intercambio semántico entre un campo presente y un campo imaginario que representa aquel al que el primero ha sucedido (en el marco, más o menos rígido, del campo-contracampo).»²⁶ De acuerdo a esta idea, Bresson disloca dicho mecanismo en la medida que desvela aquellas ausencias del campo fílmico, interrumpiendo así la cadena significativa que concatena las imágenes. Sin embargo, esta analogía es aún más pertinente al momento de analizar el uso del lenguaje dentro del filme.

En primer lugar, el concepto de sutura surgió a partir de una relectura lacaniana de las teorías del inconsciente desarrolladas por Sigmund Freud. Jacques Lacan afirma que el inconsciente se estructura del mismo modo que el lenguaje, a partir de la relación y oposición entre diferencias y ausencias: «Como cualquier estructura de significación ésta necesita una no presencia, puesto que cada signo puede asumir un valor sólo en la medida en que “está por”, “es un sustituto de” algo que de hecho está ausente. En suma, la clave de la estructura psíquica y de la estructura lingüística reside en la oposición y la ausencia (representantes del falo y del miedo a la castración).»²⁷ En función de esta teoría, los relatos grabados de Jacques tienen una doble función: por una parte, estas fantasías se basan en un objeto del deseo inalcanzable, y, por otra, desplazan la materialización de ese deseo en una nueva sublimación a partir de la palabra que, en sí misma, se encarga de llenar el vacío esencial de la cosa que nombra: «La emergencia del lenguaje abre un agujero en la realidad, y este agujero cambia el eje de nuestra mirada. El

²⁶ OUDART, J. “La sutura”. En: DE BAECQUE, A. (comp.). *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 37.

²⁷ CASSETI, *op. cit.*, p. 185.

lenguaje duplica la “realidad”, en ella misma y el vacío de la Cosa que sólo puede ser llenado por una mirada anamorfótica desde el costado.»²⁸ Siguiendo esta hipótesis, ese “acto de desaparición visible” que describe el amigo de Jacques hace referencia al vacío que se esconde tras el objeto del deseo; aquello que impulsa su devenir y que jamás se consume, del mismo modo que el significante —la palabra, la pintura— remite a una ausencia fundamental. De esta forma, el relato se orienta a partir de un vacío central que alimenta la disociación y la proyección del deseo de los personajes. Respecto a esta ausencia que se esconde tras el deseo, Marthe increpa a Jacques diciéndole que, a diferencia de lo que él le cuenta respecto a sus fantasías amorosas, la noche anterior se dirigió a ella sin titubear. Jacques le responde que aquella noche se encontraba feliz, pero que hay días en los que no hay nada que le despierte entusiasmo para vivir y su existencia pierde sentido. En este caso vuelve a ser crucial la idea del encuentro azaroso como motor que impulsa el desarrollo del relato, pero que posteriormente se convierte en una elección que marcará el destino de los personajes.

Es importante destacar que la figura de la elección aparece como una decisión consensuada por parte del sujeto, pero realmente constituye la única manera darle sentido a la existencia, tal como lo describe Jacques. En el acto de elegir o no elegir, de acuerdo con los postulados de Sören Kierkegaard, el individuo define su identidad en la medida que marca una frontera entre lo que es y lo que *será*: «La elección es decisiva para el contenido de la personalidad; por la elección ella se hunde en lo que ha sido elegido, y si no elige, se empobrece.»²⁹ En todo proceso de elección se establece un límite marcado por la emocionalidad y la reflexividad, y es por eso que Kierkegaard lo relaciona con una experiencia extática: como un momento de autoconciencia que se inicia

²⁸ ŽIŽEK, *Mirando al sesgo*, p. 25.

²⁹ KIERKEGAARD, S. *Estética y ética en la formación de la personalidad*. Buenos Aires: Nova, 1959, p. 15.

con un interés y que posteriormente se convierte en un acto ético que tiene el potencial de cambiar la condición del ser. De acuerdo a esta hipótesis, Kierkegaard hace una diferencia entre la elección estética, orientada sólo a la forma o a la apariencia, y la elección ética: «La elección estética es del todo inmediata, y por esa razón no es una elección, o bien se pierde en la diversidad».³⁰ Estas afirmaciones pueden asociarse a la actitud de Jacques frente a su propio deseo: la mujer ideal que alimenta sus fantasías amorosas está relacionada con lo efímero y lo superficial de una imagen femenina que se escapa constantemente, mientras que en el acto de elegir salvar a Marthe también lleva a cabo un movimiento hacia una posible consumación de ese deseo, ahora enfrentado a la realidad de las emociones —buenas o malas— que esto conlleva; en otras palabras, Jacques elige confrontarse consigo mismo. El caso de Marthe es paralelo al de Jacques: llega a su casa el nuevo inquilino, y su interacción con él se basa en la huida y la ausencia **(Secuencia 6)**.

Así empieza el *flashback* de la vida de Marthe, cuyo único punto de conexión con su inquilino, por lo menos al comienzo del filme, son los libros que el hombre les deja a ella y su madre. En uno de esos libros Marthe encuentra un relato erótico que hace referencia a un narrador *voyerista* que fisgona los encuentros amorosos de otros y que describe el deseo juvenil del cual no era partícipe **(Secuencia 7)**.

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

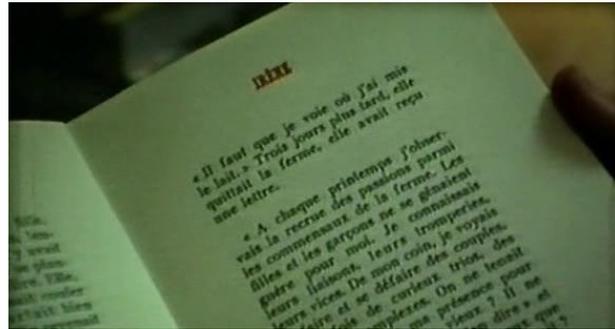
Secuencia 6





Secuencia 7





Es así como el primer acercamiento entre el inquilino y Marthe está basado en el deseo, pero *desplazado* a través de la palabra, cimentado en aquella “desaparición visible” del *otro* que sólo es perceptible a través del sonido y la voz, puesto que ella evita el encuentro. De ese modo, la proyección del deseo se sustenta en una ausencia central, alimentada por expectativas que sólo reflejan la alteridad del Yo encarnado en un *otro* que se manifiesta, pero que nunca es alcanzado. Dentro de este proceso vuelven a ser predominantes las manos, las cuales están asociadas a la manifestación del deseo y también del dolor; aunque uno de los elementos más importantes de esta escena corresponde al sonido. Teniendo en consideración que todos los recursos sonoros son para Bresson una fuente de información tanto o más poderosa que la imagen, es posible afirmar que el deseo fantasmático de Marthe se relaciona con su objeto —el inquilino— a través de los sonidos:

¿Qué sucede con la fascinación de Marthe por su inquilino? Qué se construye, pura y simplemente a través del sonido. Cuando la joven intenta verle por primera vez sólo

alcanzará a percibir su puerta cerrada y el ruido de la misma al volverse. Cuando sea abordada en el ascensor, sólo podrá escuchar las propuestas que aquél le hace desde el exterior. Por fin, en la noche, todo el contacto se limitará a los ruidos en la pared y al sonido de pasos en el oscuro pasillo.³¹

Cuando Marthe rechaza una invitación al cine que le hace el inquilino, éste, como acto de venganza, le regala a la madre unas invitaciones para el estreno de un filme titulado *Los lazos del amor*, sin embargo, la temática no se correspondía con el título y algunas escenas del filme muestran un tiroteo. En estas imágenes los primeros planos están compuestos por las manos de quienes disparan y de los que agonizan; asociadas, en este caso, a la muerte (**Secuencia 8**).

Secuencia 8



³¹ ZUNZUNEGUI, *Robert Bresson*, p. 182.



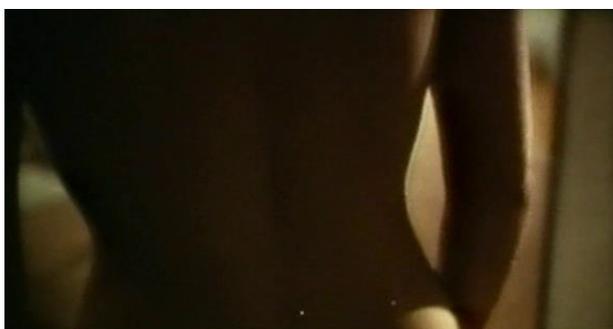
Ya en su casa, Marthe lee el libro erótico que les había dejado el inquilino, y acto seguido se desviste y se mira en el espejo. En esta escena la cámara no se detiene directamente en la imagen del cuerpo desnudo, sino en los movimientos de la mano de Marthe en el reflejo. Es así como el gesto de la mano es desasociado del cuerpo para darle énfasis al tacto como un vehículo de la mirada y como posibilidad de conexión entre el deseo y su manifestación carnal:

El espacio visual de Bresson es un espacio fragmentado y desconectado pero cuyas partes presentan un enlace manual creciente. La mano adquiere en la imagen un papel que desborda infinitamente las exigencias sensoriomotrices de la acción, que incluso se sustituye al rostro desde el punto de vista de las afecciones y que, desde el punto de vista de la percepción, pasa a ser el modo de construcción de un espacio adecuado a las decisiones del espíritu.³²

³² DELEUZE, *La imagen-tiempo*, p. 26.

Al igual que en *Pickpocket*, donde el movimiento de las manos configura las conexiones entre el espacio de la estación de Lyon, o en *Un condenado a muerte se ha escapado* donde el relato y el espacio están marcados casi exclusivamente por el trabajo de las manos en la operación de huida, en *Cuatro noches de un soñador* las manos se convierten en una prolongación del devenir del deseo (Secuencia 9).

Secuencia 9

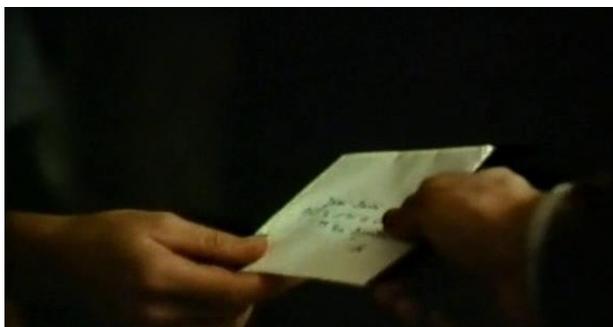




El deseo *desplazado* de Marthe parece alcanzar su consumación cuando finalmente se encuentra con el inquilino; sin embargo, éste se preparaba para macharse del país. Es aquí cuando Marthe lleva a cabo la elección que marca el desarrollo del relato: ya no es la elección del devoto —como el cura de Ambicourt, quien ya no puede elegir— o del indiferente —como el protagonista de *El diablo, probablemente*, quien no sabe elegir—, sino la elección de quien elige su capacidad de elección y la reitera. Esta cualidad es la que Deleuze identifica con «un cine de los modos de existencia, del enfrentamiento de esos modos y de su relación con un *afuera* del que dependen a la vez el mundo y el yo.»³³ Es una elección donde también opera el azar, en la medida que la espera y la desilusión de Marthe propician el encuentro con Jacques. A partir de ese momento, el relato fílmico se despliega a través del encadenamiento de este deseo no consumado que llega a la vida de Jacques, quien no sólo carga con su deseo alienado, sino que también asume el rol de elemento portador, fantasmático, del deseo de Marthe al llevar las cartas que ésta le escribe al inquilino. Una vez más el vehículo del devenir de ese deseo son las manos y la palabra: una carta de amor que va desde su remitente al mensajero y de éste a los amigos del inquilino sin la certeza de que la carta fue recibida y leída por su destinatario (**Secuencia 10**).

³³ DELEUZE, *La imagen-tiempo*, p. 237.

Secuencia 10



Una vez que la carta ha sido entregada, Marthe le dice a Jacques que *lo ama* como a un hermano, casi tanto como *ama* al inquilino, lo cual marca una diferencia radical respecto a las emociones que están soterradas en el filme a través de la puesta en escena. En su relación con Jacques, la mano de Marthe constituye una forma de conexión que va más allá del deseo: Marthe le dice que él es el único que merece su amor, pero sus sentimientos no son tan fuertes como aquello que le despierta la figura ausente del inquilino. Esto demuestra que el deseo sólo es posible en la medida que jamás será consumado, porque su único objeto es aquella repetición obsesiva; constituye lo que Lacan definió como aquella relación imposible del sujeto con el objeto que es la causa de su deseo y que, en última instancia, revela una relación del sujeto con su alteridad a través de ese movimiento repetitivo e infinito dirigido hacia aquella *falta* esencial: es aquello que opera como excedente, «esa ficción

elusiva que arrastra al hombre a cambiar su existencia. En realidad, no es nada en absoluto, sólo una superficie vacía.»³⁴ Y es por esa razón que Marthe reconoce, de manera contradictoria y pasajera, que aquella obsesión amorosa fue una ilusión alimentada por el control que su madre ejercía sobre ella y por su deseo de irse de casa.

En cuanto a ese vacío que se esconde tras el objeto de deseo de Jacques, Bresson utiliza el recurso de la palabra concebida como significante de una ausencia: el nombre de Marthe no sólo se repite incesantemente en su grabadora, sino que además aparece escrito en todos los sitios por los que vagabundea Jacques. De esta forma, se produce una relación entre el carácter fantasmático de un deseo desasociado del sujeto y el trasfondo efímero del lenguaje, que opera como una sustitución de un objeto que está ausente (**Secuencia 11**).

Secuencia 11



³⁴ ŽIŽEK, *Mirando al sesgo*, p. 25.

Después de conocer a Marthe, el vagabundeo de Jacques ya no tiene como objetivo un efímero encuentro con el amor ideal, sino que adquiere un tono *vouyerista* y comienza a espiar a las parejas de enamorados que se abrazan en el parque. Nuevamente las manos adquieren relevancia, en tanto que el acercamiento físico es fragmentado y reducido a una caricia o a un abrazo (**Secuencia 12**). Este es un recurso clave del estilo bressoniano por medio del cual el cuerpo manifiesta ese carácter profano, finito, vulnerable frente a las emociones: «Chez Bresson, le corps échappe à la représentation non par envolée mystique ou élévation des sentiments, mais par alourdissement, embourbement de chaque geste. Le corps n'est plus alors cette unité arbitraire que les conventions nous ont fait admettre, mais le voilà regard, mains effleurantes ou agrippées, épaules lourdes, pieds, pas, jambes à l'infini.»³⁵ Esta pesadez del cuerpo, que en el caso de *Le journal d'un curé de campagne* está asociada a la carga mortal de la existencia en oposición a la gracia, en Jacques se presenta como el dolor y la frustración que traen consigo la imposibilidad de consumación de un deseo que finalmente ha encontrado su objeto. Y es por esta razón que Jacques culpa a Marthe de su sufrimiento, pues fue ella la que habló primero acerca del amor que sentía por él.

³⁵ AMIEL, V. "Des jambes de fourmis à l'infini. Fragmentation et représentation chez Bresson". En: *Positif*, nº430 (diciembre 1996), p. 86.

Secuencia 12



Es en ese sentido que los filmes bressonianos abordan y operan desde el límite, a través de una zona donde se confrontan las posibilidades de un Yo que no puede ir más allá de su deseo —ya sea del amor, de la gracia divina, de la justicia, la libertad o de la venganza— y que está condenado a *padecer* ese deseo en el devenir de una lucha: «La force des plus grands films de Bresson, dans ce domaine, tient précisément à l'écartèlement qui se dessine entre la condition présente, vecue, et l'aspiration projetée. Non pas, comme on l'a souvent cru, entre

une condition humaine et un projet spirituel.»³⁶ De ese modo, el deseo se convierte en el hilo conductor del relato fílmico y se despliega a través de los recursos formales: en la medida que nunca se consume ni se consume, el deseo se arraiga en el cuerpo de los personajes, aprisionándolos y, a su vez, dotándolos de movimiento. Es por esta razón que los filmes de Bresson son menos “espirituales” o “trascendentales” y más “pasionales”, puesto que, en última instancia, es el cuerpo el que lucha por una liberación o conciliación: «L'écartèlement est bien le fait du désir, mais non point d'un désir d'ailleurs. C'est presque l'inverse : il s'agit de réintégrer le corps, de vivre avec lui, et justement pas à ses côtes.»³⁷ Si bien la fragmentación del cuerpo ocupa un lugar predominante en el montaje, el relato no pierde su unidad, porque ésta viene dada por la unidad de la percepción. Es en este proceso donde las manos adquieren importancia como elemento de encadenamiento del plano, así como el sonido *off* y la fuerte presencia del fuera de campo; en otras palabras, a partir del poder significante de los vacíos y trazos: «Et c'est au travers de leur trame serrée que le récit bressonien se faufile, chaotique, besogneux, ayant affaire aux corps, à la matière, à ce qui résiste. Ce avec quoi créer, au coup par coup.»³⁸ Y en esa resistencia del cuerpo y de la materia frente a la imposibilidad del deseo, la palabra se convierte en una herramienta de duplicación y, a su vez, de evasión. Así, cuando Jacques observa a las parejas en el parque y se enfrenta con la realidad inalcanzable de su deseo, su pensamiento obsesivo, reproducido a través de la grabadora, decide “borrar” a Marthe y cambiarla por la *nada*; por un sonido “informe” representado con el arrullo de las palomas (**Secuencia 13**).

³⁶ *Id.*

³⁷ *Id.*

³⁸ *Ibid*, p. 87.

Secuencia 13



Durante la cuarta noche, el amante de Marthe no llega al lugar de la cita y ella intenta renunciar a su amor, refiriéndose a su deseo como si fuese una víctima de éste, indefensa frente a su poder. Es en ese momento cuando Jacques se enfrenta a su deseo, el cual había abandonado su forma fantasmática y se había materializado en Marthe, convirtiéndose también en un tormento. Así se produce una cierta conexión emocional; parece desplegarse un efímero punto de encuentro que en otros filmes bressonianos corresponde a la manifestación de la gracia —como el encuentro entre el cura de Ambicourt y la condesa—, de la libertad —como la huida del teniente Fontaine en *Un condenado a muerte ha escapado*— o del perdón —como la conversación final entre Jeanne y Michel en *Pickpocket*—. No obstante, aquella conexión es dispar para ambos personajes: mientras que Jacques intenta materializar

su deseo a través del cuerpo de Marthe —donde, una vez más, la mano es el vehículo de un deseo *desplazado*— ésta actúa a partir de una elección basada en el deber: pretende renunciar a su amante ausente y decide amar a Jacques; sin embargo, bloquea todo acercamiento físico con sus manos e intenta convencerse a sí misma respecto de la decisión que acaba de tomar. Esto demuestra que Marthe no desea a ningún hombre en concreto: su deseo deviene sin la necesidad de un objeto; constituye una desviación constante de un Yo que evita encontrarse a sí mismo en el acto de desear. Paralelamente, Jacques pasa de aquel deseo basado en la ausencia y desviado a través de la fantasía, al sufrimiento de un deseo confrontado con una realidad concreta (**Secuencia 14**).

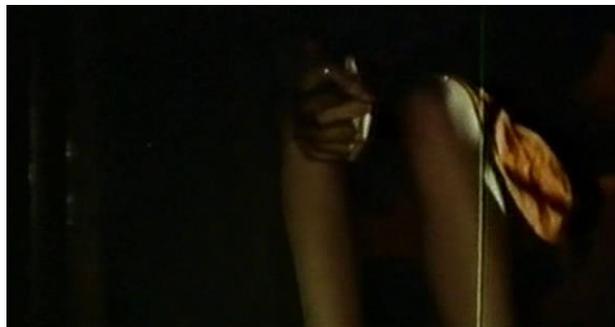
Secuencia 14





Estos dos enfoques del deseo se evidencian en la escena donde Jacques y Marthe conversan en un café. Jacques se mantiene en silencio e intenta acercarse físicamente a Marthe, pero ésta le aleja constantemente mientras pretende convencerse a sí misma de que no debe amar al inquilino y que debe amar a Jacques. Esto demuestra que Marthe puede cambiar su objeto de deseo en la medida que dicho deseo nunca tuvo un objeto concreto. No obstante, rechaza las caricias de Jacques, aunque sí le coge de la mano en una actitud casi fraternal **(Secuencia 15)**.

Secuencia 15



Mientras Marthe habla, la escena muestra ese juego de manos que enfrenta aquellas dos formas del deseo: si bien Jacques logra materializar sus emociones a través de Marthe, ésta le evade, porque su deseo está cimentado en la *nada* y no pretende encontrar un objeto. Sin embargo, y aunque sus manos terminan por encontrarse y parecen augurar una conexión amorosa, el inquilino reconoce a Marthe entre la multitud y ella, contradiciendo todo su discurso, se va con él, dejando solo a Jacques en la calle. Y es aquí donde opera la diferencia radical entre el amor y desamor que se representa a través del intercambio de los cuerpos entre Jacques y el inquilino: «Dos espacios enfrentados, el inicialmente ocupado por Jacques y Marthe, aquel en el que se ubica el antiguo amante de la joven. [...] Un cuerpo elige su terreno, pasa de un lugar a otro. El amor, esa circulación de los cuerpos.»³⁹ Antes de partir, Marthe le dice algo al oído a Jacques y luego corre hacia su antiguo amante, que finalmente se hace presente. **(Secuencia 16).**

Secuencia 16



³⁹ ZUNZUNEGUI, *Robert Bresson*, p. 188.



De acuerdo al análisis de Jean-Pierre Oudart, la intriga desarrollada en este filme —al igual que el resto de filmes bressonianos— está basada en una relación erótica histerizada entre una mujer pequeñoburguesa —de la periferia parisina— y dos hombres; una mujer cuyo deseo siempre está orientado hacia *otro* en la medida que está alienada respecto a sí misma y, por tanto, su deseo está en *otra* cosa, forjado en la ecuación «sexo/amor, poder/amor: poder = relación erótica,

relación económica = relación erótica.»⁴⁰ De esta ecuación destacan la vinculación entre el amor y el sexo —entre Jacques y Marthe, y entre ésta y el inquilino— y la conexión entre el poder y el amor referida a la relación entre Marthe y su madre. No es casual que ésta sólo le alquile a hombres la habitación contigua a la de su hija, para luego asegurarle que toda relación amorosa está destinada al engaño. Dentro de ese contexto, el inquilino se convirtió en el espacio fantasmático donde Marthe albergó ese deseo erótico reprimido, alimentado por la “desaparición visible” que encarnaba la existencia de este hombre que sólo se manifestaba a través de sonidos, libros e invitaciones.

Paralelamente, Jacques es representado, según Oudart, como un «artista marginal neurótico (en los límites de la psicosis), el personaje que hace la función de narrador (y de mensajero en la relación de la heroína con el otro, el hombre que la desea y que es el objeto de su deseo)»⁴¹ En este caso, Jacques se enfrenta a la contradicción entre el amor y el deseo que comienza a alojarse en la figura de Marthe: «no tiene ni estatuto económico ni un deseo sexual real; correlativamente, su trabajo está fetichizado, y las escenas en las que flirtea, y en las que observa como *voyeur* las relaciones sexuales mantenidas por los otros, asumen en la ficción la posición de acontecimientos externos al desarrollo de su intriga.»⁴² Es así como el relato fílmico se desarrolla a partir de un deseo diferido, no sólo en cuanto a su manifestación, sino también en su consumación, y donde la presencia del amor es irrelevante para el desarrollo narrativo. Esto queda en evidencia en las fantasías de Jacques, donde su propio relato se constituye a partir de la sublimación de su deseo frustrado en una historia ficticia, repetida y fragmentada incansablemente en la grabadora. De acuerdo a esta idea, el sujeto que habla es también aquel a quien se dirige el discurso, desplegando todo

⁴⁰ OUDART, *op. cit.*, p. 139.

⁴¹ *Ibid*, p. 140.

⁴² *Ibid*, p. 141.

un mecanismo de enajenación del Yo que deja al descubierto las formas desnudas, vacías, del deseo. De esta forma, el acto del habla manifiesta aquella “desaparición visible” de la cosa que nombra, del mismo modo que las fantasías de Jacques encarnan aquel espacio vacío del deseo que volvió a alojarse, al final del filme, en el fantasma de Marthe **(Secuencia 17)**.

Secuencia 17



La relevancia de las grabaciones de Jacques no radica en su contenido, sino en el vacío que esconden; en su capacidad de dispersión del “yo” dentro de esa ausencia primordial que constituye el lenguaje: «Si hay que buscar en algún sitio la reflexión metaartística en el film, ésta se encuentra en ese *lugar otro* que es el magnetófono. Que con la ‘escrupulosa indiferencia de la máquina’ ha guardado memoria fiel de los pensamientos de Jacques, de sus fabulaciones.»⁴³ De esa forma, Jacques se proyecta a sí mismo en una existencia “otra” a través de su relato: «ya no hay discurso ni comunicación de un sentido, sino despliegue del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada; y el sujeto que habla ya no es tanto el responsable del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga en él, representándose a veces con una forma gramatical dispuesta para este efecto), cuanto la inexistencia en cuyo vacío se prosigue sin tregua la expansión indefinida del lenguaje.»⁴⁴ Retomando nuevamente la afirmación del amigo de Jacques, el sujeto se convierte en una “desaparición visible” tras el acto del habla.

A diferencia de lo que se postula respecto a otros filmes bressonianos como *Le journal d'un curé de campagne* o *Procès de Jeanne d'Arc*, el relato de *Cuatro noches de un soñador* no se basa en una experiencia interior que se revela, sino que se despliega en un pasaje al *afuera* donde Jacques y Marthe se ubican lo más lejos posible de sí mismos, proyectando su deseo “fuera de sí” y revelando el vacío que le sustenta. Antes que un repliegue, esta operación es la revelación de una distancia y de una dispersión: tanto las fantasías de Jacques como las justificaciones de Marthe no están cimentadas en la positividad del habla, sino que manifiestan el vacío que se esconde tras la desnudez de su discurso; ese *afuera* en el que se dispersa el sujeto del habla.

⁴³ ZUNZUNEGUI, Robert Bresson, p. 190.

⁴⁴ FOUCAULT, M. “El pensamiento del *afuera*”. En: *Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 298.

Tanto en el caso de Marthe como en el de Jacques se produce una diferencia radical entre el acto de “pensar” y en el de “decir”: mientras que en el acto de pensar hay una existencia indudable del “yo”, en el acto puro del habla ese “yo” se aleja de su existencia, se desdobra y se fragmenta, desvelando aquel emplazamiento vacío que constituye el límite entre el sujeto del habla y su discurso: «el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto [...] se sitúa fuera de toda subjetividad para hacer surgir sus límites como desde el exterior, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no recoger más que su insuperable ausencia.»⁴⁵ Michel Foucault sostiene que el primer desgarramiento de ese “pensamiento del *afuera*” surgió en el monólogo reiterativo (*ressassant*) del Marqués de Sade, cuyos escritos dejan hablar a la desnudez del deseo en el murmullo infinito del discurso. A partir de ese momento aquella experiencia del *afuera* reaparece en el seno del lenguaje en un movimiento donde el sujeto del habla se dispersa.

Dentro de ese contexto, el relato fílmico se desarrolla a través de la transformación y el desplazamiento del deseo, lo cual no constituye una revelación de lo invisible, sino que muestra hasta qué punto es invisible la “desaparición visible” que surge en ese encuentro entre el sujeto y la alteridad del mundo. Desde esta perspectiva, el encuentro de Marthe y Jacques encarna aquella experiencia del *afuera* que comienza con una atracción que nunca se consuma, porque el deseo nunca proviene de ese *otro* que opera como objeto:

Es más bien experimentar, en el vacío y la indigencia, la presencia del *afuera*, y, junto con esa presencia, el hecho de que se está irremediabilmente fuera del *afuera*. En lugar de llamar a la interioridad para que se aproxime a otra, la atracción manifiesta imperiosamente que el *afuera* está ahí, abierto, sin intimidad, sin protección ni retención (¿cómo podría tenerlas, él

⁴⁵ *Ibid*, p. 300.

que carece de interioridad, que se despliega hasta el infinito fuera de cualquier clausura?)⁴⁶

Es así como el deseo constituye el devenir del relato y el de sus personajes, quienes se mueven en la zona fronteriza del vacío, enfrentándose a sí mismos desde el límite a través de un deseo que nunca se consume y que se encarna en figuras ausentes: «Maravillosa simplicidad de la abertura, la atracción no tiene nada que ofrecer más que el vacío que se abre indefinidamente bajo los pasos de aquel que es atraído, nada más que la indiferencia que le recibe como si no estuviera ahí, nada más que el mutismo demasiado insistente como para que se le resista, demasiado equívoco como para poder descifrarlo y darle una interpretación definitiva.»⁴⁷ Sin embargo, ese eterno devenir del deseo alimenta al atraído, aunque éste sepa que aquella atracción le arrastra al error. Por eso Jacques le reclama a Marthe el haber sido ella quien hablase primero de amor y lo hubiese enredado en todas esas emociones: es el deseo el que atrae hacia la obstinación con lo *otro* cuando, realmente, el deseo sólo está referido hacia quien lo padece.

Esta paradoja es descrita por Marthe cuando le dice a Jacques que su deseo por el inquilino fue alimentado por una necesidad de libertad y de rebeldía. La negligencia es parte de la esencia del deseo en la medida que éste parece ocultar algo que está en *otro* lugar. Es así como el relato fílmico se imbrica en una causalidad dominada por esa ley de atracción del *afuera*, donde el Yo se *desplaza* a través del encuentro y la obstinación de quien desea. No es casual que las ubicaciones del filme, así como el transcurso temporal —cuatro noches— sea restringido y donde el Yo parece fragmentarse en una serie de despliegues de ese deseo imposible. Paralelamente, el uso del *flashback* constituye un ejercicio de autoconciencia, y la *ficcionalización* del Yo se convierte en

⁴⁶ *Ibid*, p. 305.

⁴⁷ *Id.*

una operación circular doble. Estas características del relato fílmico, moldeadas a través del estilo, revelan aquello que es predominante en el cine de Bresson: un desarrollo narrativo que no está anclado a la interpretación ni al recurso simple de la representación de las situaciones, sino que se va desvelando a través de una compleja trama de imágenes y sonidos cuya capacidad significante sólo es lograda a partir de ausencias y silencios; en otras palabras, por medio de una evocación del *afuera*.

9. Conclusiones

De lo particular a lo general: la identidad límite del personaje como una manifestación (y superación) de *lo moderno* en el cine.

A diferencia de otras investigaciones, que giran en torno a preguntas y objetivos bien demarcados y que aspiran a unas respuestas más o menos concretas, este estudio devino como una justificación de la pregunta que lo inicia todo; constituye una reafirmación de la pertinencia de una hipótesis. En consecuencia, los resultados finales de este recorrido no pueden reducirse a una certeza, sino que tienen como objetivo concederle a esa primera hipótesis el derecho de *ser* una vía de comprensión de la modernidad cinematográfica en el contexto europeo. Y esta naturaleza reflexiva de la investigación ha condicionado su desarrollo serpenteante, al estilo de los personajes del cine moderno: un viaje iniciático, un vagabundeo por la variedad de autores, filmes y bibliografías que componen el campo de estudio.

Sin embargo, ese recorrido fue encauzado por una dirección precisa cuyo punto de partida es un supuesto muy específico; a saber,

que el carácter liminar de la identidad del personaje encarna un cuestionamiento —y una posible superación— de una ontología moderna de la representación cinematográfica. A simple vista, esta propuesta aparece como un camino imposible; no obstante, permitió desentrañar los condicionantes más relevantes que propiciaron el surgimiento de la modernidad cinematográfica hasta llegar a sus implicaciones estéticas más sugestivas y arriesgadas. Constituyó un camino sinuoso pero necesario, que permitió situar el espacio sociohistórico y estético en el que se desarrolló el filme moderno, para posicionarlo finalmente como una pieza fundamental dentro de la esfera cultural de la época.

Sin embargo, cabe preguntarse si es el carácter identitario del personaje un primer escalón para llegar a aquello que podría definirse como la “esencia” de lo *moderno* en el cine, y tras el largo trasvase teórico desarrollado hasta aquí, es posible contestar afirmativamente. Este razonamiento se sustenta en uno de los elementos más poderosos del cine moderno: la manifestación exacerbada de la subjetividad como eje de una mirada que pertenece al autor, que se encarna en el personaje y que finalmente se proyecta en el espectador. Y fue así como la modernidad cinematográfica desarrolló nuevas maneras de comprender y representar la realidad, primero dentro del filme, y luego en el mundo.

Por otra parte, se encuentra la noción de límite en la configuración identitaria del personaje. Una de las cuestiones que plantea la investigación es la existencia de personajes cuya identidad es construida en una frontera donde colindan la apertura hacia nuevos verosímiles cinematográficos y la configuración de tópicos o estereotipos; sin embargo, el objetivo de este estudio no apuntaba a una mera categorización o al desarrollo de unas tipologías, sino que a partir esa premisa pretende adentrarse en los modos de comprensión de la realidad que se manifiestan a través del filme. En efecto, los diversos análisis dedicados a algunos de los filmes incluidos en la investigación dejan ver

que la configuración identitaria del personaje no intenta satisfacer una correspondencia directa con la realidad fáctica, ni tampoco se presenta como una parodia de lo real por medio del tópico, sino que a través de la definición psicológica y física del personaje, a partir de su manera de ver el *mundo*, está poniendo en cuestión los modos en los que es legitimada una determinada *realidad* o *verdad*; se posiciona como una crítica a lo que puede definirse como los límites de la falsa universalidad. Y es aquí donde adquiere relevancia la subjetivación del personaje y *su apropiación* del discurso que le define; una operación abiertamente contraria a los estereotipos del cine hollywoodense, cuyos rasgos generalizadores e impersonales les permiten representar unos valores hipostados.

En este recorrido que va de lo particular a lo general participan tres elementos que derivan de esta subjetivación de la práctica filmica: la legitimación del autor y su manifestación ideológica a través del filme, y, seguido de esto, el desarrollo de nuevas formas de puesta en escena. De aquí surgen las múltiples características que definen a la modernidad cinematográfica, tales como la renovación temática, el desarrollo de una determinada conciencia lingüística, la opacidad interpretativa, el desarrollo de unas poéticas personales y la representación de la subjetividad del personaje; cuestiones que apuntan definitivamente a una nueva configuración de la realidad ficcional. En ese sentido, es posible concluir que el filme moderno se adentró en la reflexión que gira en torno a los modos de *normalización* de lo real, a los sistemas de verdad que definen y organizan *lo posible*. Dentro de ese contexto, la ambigüedad identitaria del personaje se convierte en la manifestación de una duda, en el cuestionamiento del estatus de la realidad y de sus procesos de reificación.

Una vez planteada la relación identidad-realidad, cabe clarificar si el carácter liminar de la identidad de personaje refleja una cierta tendencia de superación del pensamiento moderno. Desde la orilla de la

modernidad, los personajes constituyen un fragmento sesgado de la realidad fáctica, de aquello que pertenece a la mirada subjetiva, discursiva, ideológica, del autor; mientras que desde la ribera de lo *posmoderno*, esos mismos personajes constituyen una manifestación particular de una red *rizomática* infinita de signos que han sido despojados de toda correspondencia con la realidad; se entrega a lo que ha sido definido en las teorías posmodernas como un simulacro. Siguiendo los postulados de Jean Baudrillard, el personaje límite *recrea* una realidad —*Prisión* (1949, Ingmar Bergman)—; desmantela el simulacro de los imperativos categóricos que *naturalizan* lo *real* —*Une femme est une femme* (1961, Jean-Luc Godard)—; manifiestan la ausencia de un original tras la copia —*L'homme qui ment* (1967, Alain Robbe-Grillet); y, finalmente, se regocijan en el mapa infinito de signos y discursos artificiales —*Las margaritas* (Sedmikrásky, 1966; Vera Chytilová)—.

En ese sentido, es posible tomar el riesgo y concluir que lo *moderno* en el cine no sólo corresponde a un punto de inflexión respecto a unas formas canónicas que condicionaban la práctica fílmica, sino que también puede ser concebido como una manifestación de esa crisis y superación de la modernidad estética al plantearse como una instancia reflexiva respecto del estatus de la realidad y de la representación en una época de *descreimiento*. Sin embargo, este proceso no hubiese sido posible sin una desmitificación del sujeto y su visión unívoca del mundo. Fue así como el personaje, a través de una construcción identitaria ambivalente, fronteriza, fue capaz de llevar al ámbito teórico-práctico del cine la configuración de una nueva manera de comprender la subjetividad y la realidad; la relación entre el Yo y el *afuera*. Porque, como sostiene Mario Perniola, la transgresión del límite entre realidad y artificio sólo es posible cuando la identidad del sujeto queda suspendida; y fue precisamente aquella operación la que marcó el declive del pensamiento

moderno, a finales de los años sesenta, para dar paso a la era de los simulacros. De ese modo, el recorrido arriesgado, sinuoso, a veces ambicioso y otras veces insuficiente de esta investigación, logró desplazarse desde lo particular —la identidad límite del personaje— hacia lo general —la naturaleza de lo *moderno* en el cine— a través de una hipótesis que aparece como una propuesta pertinente, aunque heterogénea y plagada de elementos puntuales y zonas oscurecidas, pero que, no obstante, fue capaz de circunscribir una nueva trayectoria teórica dentro de la amplia bibliografía dedicada a la modernidad cinematográfica.

10. Resumen

La presente investigación está centrada en el estudio de la modernidad cinematográfica dentro del contexto europeo. Su delimitación cronológica se extiende desde sus primeras manifestaciones, a mediados de los años cuarenta, hasta su declive histórico, a finales de los años setenta. El cine moderno surgió en Europa a mediados del siglo XX dentro del contexto de crisis generalizada en la que se encontraba sumida la industria cinematográfica europea como consecuencia de la II Guerra Mundial. Como parte de los procesos de recuperación de la industria surgió un *nuevo* cine que adquirió la etiqueta de *moderno*, en la medida que propició nuevas maneras de concebir la práctica fílmica. De la mano con este *nuevo cine* se produjo una reivindicación de la figura del autor, de modo que el filme se convirtió en una vía de expresión personal y, por tanto, en una herramienta discursiva, vinculada a una determinada “visión de mundo”. Esta discursividad del filme fue materializada a través de un nuevo tipo de personaje que se diferenciaba del canon preestablecido por el cine clásico, puesto que no manifestaba características bien definidas: era una figura límite que oscilaba entre la reivindicación de una subjetividad en crisis y una identidad alienada.

Siguiendo esta reflexión, la investigación plantea como hipótesis la existencia de una relación liminar entre estas dos formas de representar la identidad del personaje fílmico moderno: por un lado, encarna la inclusión de un nuevo verosímil arraigado a una cierta propuesta ideológica, y, por otro lado, opera como una herramienta deconstructiva del artificio que se esconde tras ese verosímil. Aquella subjetividad en crisis del personaje, su inestabilidad identitaria o su identidad estereotipada constituyen mecanismos que desmantelan los criterios reificados de lo *posible* o lo *real*.

Para ahondar en esta problemática, la investigación lleva a cabo un recorrido por la incidencia del capitalismo y de la industria cultural en los modos de construcción del personaje fílmico moderno, en tanto que las nuevas estructuras socioeconómicas instauradas en Europa una vez finalizada la IIGM provocaron una fractura en la unidad del sujeto y en sus modos de experiencia. Posteriormente, se desarrolla una síntesis del devenir teórico del concepto de autoría y su relevancia crítico-ideológica. Esto conduce hacia el estudio del personaje fílmico moderno y su identidad liminar para, finalmente, abordar las transformaciones que experimenta el relato fílmico en función de este nuevo tipo de personaje. Una vez desarrollado este recorrido teórico, se lleva a cabo un ejercicio conclusivo que evalúa el modo en el que esta configuración liminar de la identidad del personaje está relacionada con una cierta superación de lo *moderno* en el cine a través de una nueva concepción de la realidad.

11. Bibliografía y hemerografía

Bibliografía

ADORNO, Th. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.

ADORNO, Th.; HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994.

ALTHUSSER, L. *La Revolución teórica de Marx*. México, D.F.: Siglo XXI, 1967.

ANTONIONI, M.; CARDULLO, B. *Michelangelo Antonioni: Interviews*. Jackson: Indiana University, 2008.

ARENDT, H. *La Condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005.

ARMES, R. *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*. Londres: Secker & Warburg, 1976.

ARNAUD, P. *Robert Bresson*. París: Cahiers du Cinéma, 1986.

ASSAYAS, O. "¡Cuántos autores, cuántos autores! Sobre una política." En: DE BAECQUE, A. (comp.). *La política de los autores: Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 2003.

AULAGNIER, P. *Los Destinos del placer: alienación, amor, pasión*. Barcelona: Paidós, 1994.

AUMONT, J. *Moderne ? : comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. París: Cahiers du Cinéma, 2007.

———. *Las Teorías de los cineastas: la concepción de los grandes directores*. Barcelona: Paidós, 2004.

———. *La Estética hoy*. Madrid: Cátedra, 2001.

AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1989.

BÁLINT KOVÁCS, A. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago; Londres: Chicago University Press, 2007.

———. "El cine húngaro durante los sesenta." En: MONTERDE, J.; RIAMBAU, E. (cords.) *Historia general del cine Volumen XI: Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995.

BARTHES, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, D.F.: Siglo XXI, 1993.

———. *El Susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.

———. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

BARTHES, R. [et al.] *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

BAUDELAIRE, Ch. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2004.

BAUDRILLARD, J. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 2000.

———. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1878.

BAZIN, A. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 2004.

BELL, D. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza, 1977.

-
- BENVÉNISTE, E. "El aparato formal de la enunciación." En: *Problemas de lingüística general II*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1999.
- BERGALA, A. "Roberto Rossellini y la invención del cine moderno." En: ROSSELLINI, R.; BERGALA, A (comp.). *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000.
- BERGMAN, I. "La hora del lobo." En: *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J. *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Barcelona: Anagrama, 1973.
- BLOCH-MICHEL, J. *L'indicativo presente*. Milano: Bompiani, 1965.
- BLUMENBERG, H. *La legitimación de la edad moderna*. Valencia: Pretextos, 2008.
- BONITZER, P. *El campo ciego: Ensayos sobre realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- . *Le regard et la voix: Essais sur le cinéma*. París: Union Générale d'Éditions, 1976.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El Cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- BRADY, M.; LEAL, J. *Wim Wenders and Peter Handke: collaboration, adaptation, recomposition*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2011.
- BRESSON, R. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora, 1997.
- BURCH, N. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1999.
- BURCH, N.; SELLIER, G. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 2009.
- CASSETTI, F. *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CASSETTI, F., DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
-

CESERANI, R. *Lo Fantástico*. Madrid: Visor, 1999.

COLLET, J (ed). "Le cinéma et le regard." En: *Le cinéma en question*. París: Éditions du Cerf, 1972.

CHATMAN, S. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus, 1990.

DANEY, S. *La Rampe: cahier critique 1970-1982*. París: Cahiers du Cinéma, 1996.

DE BAECQUE, A. (comp.), *La política de los autores: Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 2003.

DE BAECQUE, A.; TOUBIANA, S. *Truffaut*. New York: Knopf, 1999.

DE LAURETIS, T. *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra; Universitat de València; Instituto de la Mujer, 1992.

DE VINCENTI, G. *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma: Pratiche, 1993.

DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1998.

DELEUZE, G. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.

———. *La Imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

DERRIDA, J. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas." En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

———. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.

DIMITRIU, Ch. *Alain Tanner*. Madrid: Cátedra, 1993.

DREYER, C. *Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*. Barcelona: Paidós, 1999.

ECO, U. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.

———. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1984.

EINHORN, B. *Cinderella Goes to Market*. Londres: Verso, 1993.

ELSAESSER, Th. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

FLITTERMAN-LEWIS, S. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1990.

FONT, D. *Paisajes de la Modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002.

FOUCAULT, M. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*. Barcelona: Paidós, 1999.

———. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. Barcelona: Paidós, 1999.

FREUD, S. "El problema económico del masoquismo (1924)." En: *Obras completas: El yo y el ello y otras obras (1923-1925) Vol. XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

———. *El Porvenir de una ilusión; El Malestar en la cultura y otras obras (1927-31)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

———. *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

———. *Conferencias de introducción al psicoanálisis: partes I y II (1915-16)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1978.

GENETTE, G. *Figuras: ensayos*. Córdoba: Nagelkop, 1970.

GIMFERRER, P. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1985.

GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990.

HABERMAS, J. *El Discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus, 1989.

HAMES, P.; BADLEY, L.; BARTON, R.; SCHNEIDER, S. (eds.). "The Czechoslovak New Wave: A revolution denied." En: *Traditions in World Cinema*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2006.

HARALOVICH, M. "The Sexual Politics of The Marriage of Maria Braun." En: GINSBERG, T.; THOMPSON, K. (eds.). *Perspectives on German Cinema*. New York: G. K. Hall, 1996.

HASKELL, M. *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Chicago: London: The University of Chicago Press, 1987.

HILL, J. "Ritorno al futuro? Il cinema inglese negli anni 50 e all'inizio degli anni 60." En: MARTINI, E. (ed.). *Free cinema e dintorni: nuovo cinema inglese, 1956-1968*. Torino: Edizione di Torino, 1991.

———. *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*. Londres: British Film Institute, 1986.

IORDANOVA, D. "Films and Film-makers: Overview." En: *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. Londres: Wallflower Press, 2003.

ISHAGHPOUR, Y. *Cinéma contemporain : De ce côté du miroir*. París: La Différence, 1986.

JACKSON, R. *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.

JAUSS, H. R. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000.

———. *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 1995.

KAPLAN, E. A. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London; New York: Routledge, 2000.

KIERKEGAARD, S. *Estética y ética en la formación de la personalidad*. Buenos Aires: Nova, 1959.

KOSELLECK, R. *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.

KUHN, A. *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.

-
- LACAN, J. *Las Formaciones del inconsciente; El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- LOSILLA, C. *La Invención de la modernidad: historia y melancolía en el relato del cine*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010.
- LYOTARD, J. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *La Posmodernidad: (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- MAGNY, C. *La era de la novela norteamericana*. Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972.
- MAGNY, J. "Accatone, Mamma Roma : Une écriture mythique en voie de développement" En: ESTÈVE, M (ed.). *Pier Paolo Pasolini (1) : Le mythe et le sacré*. París: Lettres Modernes: Minard, 1976-1977.
- MAGRIS, C. *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- MARTIN, A. *¿Qué es el cine moderno?* Valdivia: Festival Internacional de Cine de Valdivia, 2008.
- MARTINI, E. (ed.). *Free cinema e dintorni : nuovo cinema inglese, 1956-1968*. Torino: Edizioni di Torino, 1991.
- METZ, C. "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?". En: PÉREZ ESTREMER, M (comp.). *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971.
- MICCICHÈ, L. "Teorías y poéticas del Nuevo Cine". En: MONTERDE, J.; RIAMBAU, E. (coords.) *Nuevos cines: (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MONTERDE, J.; RIAMBAU, E. (eds.). *Nuevos cines: (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MONTERDE, J.; RIAMBAU, E.; TORREIRO, C. *Los "nuevos cines" europeos: 1955-1970*. Barcelona: Lerna, 1987.
- NIETZSCHE, F. *De mi vida: escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*. Madrid: Valdemar, 1997.
- ORR, J. *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1993.
-

LOUDART, J. "La sutura". En: DE BAECQUE, A. (comp.). *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós, 2005.

OWEN, J. *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York, Oxford: Berhahn Books, 2011.

PAÏNI, D. *Le cinéma, un art moderne*. París: Cahiers du Cinéma, 1997.

PASOLINI, P. "Cine de poesía." En: PASOLINI, P.; ROHMER, E. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.

PÉREZ ESTREMER, M (comp.). *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971.

PERNIOLA, M. *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

POMBO, Ruth. "De los angry young men al pop." En: MONTERDE, J.; HEREDERO, C. (eds.). *En torno al Free Cinema: la tradición realista en el cine británico*. Gijón: Festival de Cine de Gijón: CGAI: Institut Valencià de Cinematografia, 2001.

PORTUGES, C. *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*. Bloomington: Indiana University, 1993.

POWER, N. "Blood and Sugar: The Films of Dušan Makavejev." En: *Film Quarterly*, nº63 (2010), pp. 42-51. DOI: 10.1525/fq.2010.63.3.42

PRÉDAL, R. *Le Cinéma d'auteur, une vieille lune ?* París: Éditions du Cerf, 2001.

PROPP, V.; MÉLÉTINSKI, E. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1971.

QUINTANA, A. "Países del Este: Nuevos Cines contra la burocracia". En: MONTERDE, J.; RIAMBAU, E. (eds.). *Nuevos cines: (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995.

REVAULT D'ALLONNES, F. *Pour le cinéma «moderne»*. Crisnée: Yellow Now, 1994.

RICOEUR, P. *Freud: una interpretación de la cultura*. Madrid: Siglo XXI, 1999.

-
- ROHMER, E. "Entrevista con Eric Rohmer: lo antiguo y lo nuevo." En: PASOLINI, P.; ROHMER, E. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M. *Ensayos de lectura cinematográfica*. Madrid: Fundamentos, 1971.
- SARTRE, J. "A propósito de John Dos Passos y de 1919". En: *El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- SICLIER, J. *La Nueva Ola*. Madrid: Rialp, 1962.
- SMELIK, A. "Feminist Film Theory." En: *The Cinema Book*. Londres: BFI, 2007.
- SONTAG, S. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005
- SORLIN, P. *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SPLENGER, O. *La Decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.
- STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Nuevos conceptos de la historia del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- TANNER, A. *Ciné-mélanges*. París: Seuil, 2007.
- TOTI, G. "La obra y el sentido". En: PÉREZ ESTREMER, M. (comp.) *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971.
- WANDOR, M. *Post-War British Drama: Looking Back in Gender*. Londres: Routledge, 2001.
- ŽIŽEK, S. *Lacrimae Rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate, 2006.
- . *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- ZUNZUNEGUI, S. *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra, 2001.
- . *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra; Universidad del País Vasco, 1989.
-

Hemerografía

AA.VV. "Il était une fois en Europe". En: *Cahiers du Cinéma*, nº455-456 (octubre 1992).

AMIEL, V. "Des jambes de fourmis à l'infini. Fragmentation et représentation chez Bresson". En: *Positif*, nº430 (diciembre 1996).

ANTONIONI, M.; LABARTHE, A. "Entretien avec Michelangelo Antonioni." En: *Cahiers du Cinéma*, nº112 (octubre 1960).

ASTRUC, A. "Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo." En: *Trafic*, nº3 (otoño 1992).

BAZIN, A. "De la politique des auteurs" En: *Cahiers du Cinéma*, nº70 (abril 1957).

BARTHES, R. "Cher Antonioni." En: *Cahiers du Cinéma*, nº311 (mayo 1980).

CIMENT, M. "Auteurs, acteurs". En: *Positif* : « 60 ans de comédiens », nº617-618 (julio-agosto 2012) [recurso en línea, consultado el 4 de abril de 2018.]:
http://www.revue-positif.net/n617_618_files/positif617_618_edito.pdf

DANEY, S. "Le travelling Kapo." En: *Traffic*. París: P.O.L., 1992.

DE VINCENTI, G. "Il cinema moderno e la nozione d'autore". En: *Bianco e nero*, nº6 (noviembre/diciembre 1999).

DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, M. "The films of Dušan Makavejev and their reception in Serbia", *Studies in Eastern European Cinema*, 5.1 (2014), 71-74. <<http://dx.doi.org/10.1080/2040350X.2013.878594>>.

FINK, G. "From Showing to Telling: Off-screen Narration in the American Cinema". En: *Littérature d'Amérique*, nº3 (12) (1982), pp.5-37.

FONT, D. "Robert Bresson". En: *Dirigido por*, nº 37 (enero 1976).

KINDER, M. "Life and death in the cinema of outrage, or, The Bouffe & the Barf". En: *Film Quarterly* Vol. 28, nº2 (invierno, 1974-1975).

HUMPHRIES, R. "Yet More Thoughts on the Auteur". En: *Iris : revue de théorie de l'image et du son*, nº28 (otoño 1999).

LABARTHE, A.; RESNAIS, A. ; RIVETTE, J. ; ROBBE-GRILLET, A. "Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet". En: *Cahiers du Cinéma*, n°123 (septiembre 1961).

MONTERDE, J. "El cielo sobre Berlín". En: *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n°1 año 1 (marzo/mayo 1989), p. 164.

NARBONI, J. "La maldonne des sleepings". En: *Cahiers du Cinéma*, n°188 (marzo 1967).

POWER, N. "Blood and Sugar: The Films of Dušan Makavejev." En: *Film Quarterly* 63, n° 3 (2010), pp. 42-51. <doi:10.1525/fq.2010.63.3.42>, p. 42-43.

PRÉDAL, R. "La querelle des auteurs". En: *Iris : revue de théorie de l'image et du son*, n°28 (otoño 1999).

ROHMER, E.; BIETTE, J.; BONTEMPS, J.; COMOLLI, J. "L'ancien et le Nouveau : entretien avec Eric Rohmer". En: *Cahiers du Cinéma*, n°172 (noviembre 1965).

SELLIER, G. "La Nouvelle Vague : un cinéma à la première personne du masculin singulier." En: *Iris : revue de théorie de l'image et du son*, n°24 (otoño 1997).

SOUKUP, K. "Banquet of Profanities: Food and Subversion in Vera Chytilová's 'Daisies'". En: *Tessera*, vol. 24 (1 septiembre 1998).

TANNER, A. "L'impossible cinéma anglais". En: *Cahiers du Cinéma*, n°89 (noviembre 1958)

TANNER, A.; HEINIC, N. "Entretien avec Alain Tanner." En: *Cahiers du Cinéma*, n°273 (enero-febrero 1977).

TRÖHLER, M.; TAYLOR, H. "De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction." En: *Iris : revue de théorie de l'image et du son*, n°24 (otoño 1997).

TRUFFAUT, F. "Ali Baba et la *Politique des Auteurs*". En: *Cahiers du Cinéma*, n°44 (febrero 1955).

_____. "Une certaine tendance du cinéma français." En: *Cahiers du Cinéma*, n°31 (enero 1954).

HEMEROGRAFÍA

———. “Sir Abel Gance”. En: *Arts*, nº479 (septiembre 1954).

12. Índice de filmes

- 400 golpes*, Los, 83, 175, 176
Achtung, ¡banditi!, 75
Al azar Baltasar, 260, 265
Alicia en las ciudades, 84, 85
Amants, Les, 8, 209, 211, 213
Amargas lágrimas de Petra von Kant,
Las, 164, 165, 212
Amor es más frío que la muerte, *El*, 28
Amores de una rubia, Los, 150, 152
Amour à mort, L', 188
Amour à vingt ans, L', 175, 177
Amour en fuite, L', 175
Anges du péché, Les, 154, 269
Antes de la revolución, 8, 209
Año pasado en Marienbad, *El*, 23, 231,
233, 235
Argent, L', 259, 260
Banda Aparte, 87
Belle, 46
Bello Sergio, *El*, 216
Besos robados, 87, 175, 177
Billy el embustero, 142
Canta, la otra no, *Una*, 121, 125, 164
Cara a cara, 164
Cielo sobre Berlín, *El*, 236, 237, 238,
239
Città delle donne, *La*, 180
Cléo de 5 a 7, 86, 121, 194, 195
Coleccionista, *La*, 51
Condenado a muerte se ha escapado,
Un, 72, 73, 260, 264, 284, 292
Conformista, *El*, 86
Corazón de cristal, 48
Crónica de amor, 204, 206, 207
Cuatro noches de un soñador, 17, 60,
256, 258, 259, 260, 261, 263, 284, 299
Charles, vivo o muerto, 162
Dames du Bois de Boulogne, *Les*, 269
Der Amerikanische Soldat, 87
Deseo de una mañana de verano, 50,
96, 247, 248, 249
Desesperación, 46
Desesperados, *Los*, 51, 220, 221
Desierto de los tártaros, *El*, 49
Desierto rojo, *El*, 84, 91
Deutschland bleiche Mutter, 121, 125
Diablo, probablemente, *El*, 260, 274,
285.
Dies irae, 222
Dioses de la peste, *Los*, 28
Domicilio conyugal, 175, 177
Eltávozott nap, 220, 221,
Esa clase de amor, 138, 139
Escenas de caza en la Baja Baviera,
86
Estrategia de la araña, *La*, 51, 227
Europa '51, 79, 80, 222
Extranjero, *El*, 96, 98, 252
Femme douce, *Une*, 91, 154, 264
Femme du Gange, *La*, 236, 237, 239
Femme est une femme, *Une*, 47, 87
Final de la escapada, *Al*, 47, 83, 87,
173, 307
Fresas salvajes, 83
Germania anno zero, 76, 78, 86
Giulietta de los espíritus, 91, 116
Gran comilona, *La*, 29
Grito, *El*, 132, 133
Gritos y susurros, 164, 165, 185
Guerra ha terminado, *La*, 51
Hamnstad, 222, 223
Hiroshima mon amour, 30, 187, 233,
237
Hideg napok, 220

Homme qui ment, L', 23, 28, 93, 94, 95, 307
Iluminación, 51
India song, 54, 121, 236
Ingenuo salvaje, El, 148, 149
Jaque blanco, El, 27
Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000, 162
Journal d'un curé de campagne, 136, 259, 261, 269, 288, 299
Juegos de verano, 86
Jules et Jim, 194
Katzelmacher, 28, 86
Krisis, 178
Ladrón de bicicletas, 72, 205
Lemmy contra Alphaville, 87
Lugar en la cumbre, Un, 140, 141, 142
Lunas de hiel, 208
Mamma Roma, 132, 135, 136, 137
Masculin, féminin, 51, 185, 187
Mi noche con Maud, 192, 193
Mirando hacia atrás con ira, 142
Misterios del organismo, Los, 53
Morgan, un caso clínico, 116
Mouchette, 86, 150, 152, 153, 153
Muerte en Venecia, La, 30
Muriel, 187
Nadja à Paris, 192
Nathalie Granger, 121
Noche, La, 204, 207, 208
Noche, un tren, Una, 115
Novia vestía de negro, La, 87
Nuit et bruillard, 233
Vargtimmen, 178, 179, 182, 186
Padre, 130
Paris nous appartient, 83
París, Texas, 87
Partner, 173, 242
Pequeña, La, 114
Persona, 91

Pickpocket, 269, 274, 275, 284, 291
Pierrot el loco, 47
Pokolenie, 81, 82, 127
Primos, Los, 214, 216, 217
Prisión, 27, 307
Profesión: reportero, 30
Procès de Jeanne d'Arc, 260, 299
Quimérico inquilino, El, 227, 228
Repulsión, 51, 91
Retour d'Afrique, Le, 162
Rocco y sus hermanos, 86
Roma, ciudad abierta, 75, 132, 134, 136
Sábado noche, domingo mañana, 86, 142
Sabor a miel, Un, 142, 144, 145, 146, 147
Sailor from Gibraltar, The, 45, 86
Salamandra, La, 160, 163
Sedmikrasky, 121, 217, 218, 307
Signe du Lion, Le, 214
Skrivánci na niti, 127
Soldadito, El, 188, 189, 191
Soledad del corredor de fondo, La, 142, 148
Sommaren med Monika, 222, 223
Sommarlek, 86
Son nom de Venise dans Calcutte désert, 236
Souffle au coeur, Le, 114
Stalker, 115, 231, 234, 235
Strada, La, 136
Stromboli, 76, 77, 79
Summer in the city, 53
Szabad lélegzet, 129, 130, 131
Szerelmesfilm, 131
Te amo, te amo, 115, 188, 233
Te querré siempre, 83
Todos nos llamamos Alí, 87

*Tragedia de una empleada de
teléfonos, La*, 51, 155, 159
Trans-Europ-Express, 23, 93, 94
Tystnaden, 178
Último tango en París, El, 204, 208,
209
Umberto D., 76, 78
Vargtimmen, 178, 179, 182, 186
Vivere en pace, 75
Vivir su vida, 28, 47, 164
Warum läuft Herr R. Amok?, 96, 170,
171, 172
Week-end, 47, 242

