

El tiempo entre dos cuerpos: el cine como testigo del amor y sus fracasos

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO
SHAILA GARCÍA CATALÁN

Universitat Jaume I¹

The time between two bodies: Cinema as the witness of love and its failures

Abstract

In this work we would like to explore the different traces that the cinematographic writing has generated to speak about love (and its expiration). We will do this in relation to the different times necessary to build a story. Through the textual analysis of the film *After love* (*L'économie du couple*, Joachim Lafosse, 2016) we will focus on the tensions between the psychoanalytic exploration of love and its possible translations. In doing so, we will start from the problem related to *temporality* and will observe how this concept is intimately associated with the psychological processes of the amorous affair and with its subsequent construction in images. In the cinematographic modernity a burning question about the *continuity* of love emerged. Starting from these antecedents, we will like to analyse the love and lost love processes in the contemporary cinema, in order to establish a game concerning the similarities and differences between filmic writing traces and intimate positions.

Key words: Cinema. Modernity. Love. Failure. Filmic analysis.

Resumen

En este trabajo queríamos explorar las diferentes huellas escriturales que la escritura cinematográfica ha generado para hablar del amor (y de su caducidad) en relación con los diferentes tiempos que construyen el relato. Así, apostamos por pensar, mediante el análisis textual, las tensiones entre la exploración psicoanalítica del amor y sus posibles traducciones en la obra *Después de nosotros* (*L'économie du couple*, Joachim Lafosse, 2016). Para ello, partiremos de la problemática propia de la *temporeidad* y observaremos cómo dicho concepto se encuentra íntimamente relacionado con los procesos psíquicos del acontecimiento amoroso y con su posterior construcción en imágenes. En la modernidad cinematográfica emergía una pregunta ardiente sobre la *continuidad* del amor. Partiendo de estos antecedentes, nos gustaría analizar el proceso de la mostración del amor y el desamor en el cine contemporáneo para entablar un juego de semejanzas y diferencias entre huellas escriturales filmicas y posiciones íntimas.

Palabras clave: Cine. Modernidad. Amor. Fracaso. Análisis fílmico.

ISSN. 1137-4802. pp. 83-97

01. El tiempo y el amor

*In love, in love, in love you laugh/In love you move,
I move/And one more time with feeling
For love, you love, I laugh, you love/Saw you in half
And the stars are splashed across the ceiling
(Nick Cave, *Magneto*)*

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global» (P1•1A 2014-05), financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convo-

catoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI (evaluados en 2014 por la Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya, AQU), para el periodo 2014-2017, bajo la dirección de Javier Marzal Felici.

El amor podría ser uno de los nombres que reciben las relaciones entre el tiempo, el cuerpo, y el Otro. De hecho, el amor es –lo sabemos desde que así lo teorizó Deleuze (1972)– la colección de *signos* que me arroja el Otro, abriendo así un futuro posible. Relación de *interpretación* de tiempos, intenciones y gestos que no deja de ser contradictoria y, por eso mismo, excitante:

Hay, por tanto, una contradicción del amor. No podemos interpretar los signos de un ser amado sin desembocar en estos mundos que no nos han esperado para formarse, que se formaron con otras personas, y en los que no somos en principio más que un objeto entre otros (Deleuze, 1972: 16) [e, incluso, un significante que falta].

Contradicción temporal: gracias a los gestos construyeron un *pasado* –y que no serán, por tanto, nunca los nuestros–, nosotros nos atrevemos a esperar un cierto *futuro*. Futuro fantaseado, que se despliega únicamente en el anhelo del *ahora* y que, precisamente por la acción del tiempo, irá deshaciéndose irremediabilmente hasta agotarse.

El amor tiene una topografía esquiva y por eso los intentos para teorizarle acaban por generar interminables y sutiles diferencias entre los amores románticos, los amores al conocimiento, los amores eternos, los amores platónicos, ingenuos y de cualquier otro tipo. Todo amor, sobre todo, el más original y temprano, arranca con preguntas: *¿qué quiere el Otro de mí? ¿qué soy para el Otro? ¿qué goza el Otro de mí?* –cuando en realidad no hay goce del Otro, existe el goce propio, que imagina en el Otro, auténtico misterio para el sujeto. Pero el amor trata de no quedarse en ellas sino atravesarlas con una afirmación: *yo* quiero al Otro en mi futuro, resuena toda promesa de amor. Quiero a ese otro que ha propiciado mi *espera* –"La identidad fatal del enamorado no es otra más que esta: *yo soy el que espera*" (2005: 126)– y que ahora me invita a recoger(me) en la evidencia de su piel. Y, al hacerlo, quedo situado en una posición que modifica totalmente los parámetros de mi mundo y, como si fuera una avalancha, propone futuros *totales* en los que ni siquiera cabía mi imaginación:

Pero el amor también va más allá del amado: por eso es por lo que, a través del rostro, se filtra la oscura luz que viene más allá del rostro, de lo que *aún no es*, de un futuro nunca lo bastante futuro, más lejano que lo posible (Lévinas, 2012: 289).

Por tanto, estos futuros no tienen nada que ver con el horizonte dorado del amor romántico, que se empeña en cifrar el amor en un cadáver –*hasta que la muerte nos separe*–, o en un delirio tan imaginario como la idea misma de infinito –*te querré para siempre*. El futuro se puede cifrar en el encuentro sexual o en la putrefacción, en la posesión misma del cuerpo o en la reproducción, en la esperanza de una solución definitiva para la angustia o en lo que dura un alegre divertimento fugaz. Pues el mismísimo inconsciente es futuro².

“Todo vínculo de amor se recorta contra el telón de fondo de la inexistencia de la relación sexual” (Recalcati, 2015: 71). Es decir, existe el amor precisamente porque “la relación sexual no existe” (Lacan), pues, con la lógica de esas palabras deleuzianas “*el mundo no nos ha esperado para formarse*”, tampoco hay una correspondencia y escritura anterior al encuentro entre los cuerpos que permita la fusión de dos en uno –como insiste en representar el cine clásico a través de su planificación. Más bien, en las relaciones sexuales cada sujeto está alienado porque cada sujeto goza con su propio fantasma. Existe el amor para escribir un vínculo a partir la soledad de cada sujeto por el significante que siempre falta –pero que causa el deseo– y recuerda al ser su contingencia. Así, cuando los enamorados se prometen amor eterno, quieren creer que están predestinados, cubren la contingencia (el *no hay*) con el velo de la necesidad (*hubo, hay, habrá* hasta el final de los tiempos).

Ésta es la verdad profunda del amor: suplir la inexistencia de las relaciones sexuales, puesto que reúne a los amantes, pero les permite vivir una nueva experiencia del mundo, vivir la suspensión del tiempo en el tiempo, lo eterno en el devenir [...] Por más que sea verdad que el Dos nunca se harán Uno, ese no hacerse Uno nunca es la mayor belleza del amor (Recalcati, 2015: 49-50).

Lo apasionante del amor es, pues, que no aniquila la alteridad del otro, por ello amar implica aceptar que el amado es un cuerpo en movimiento. Escribe Proust en *La prisionera*:

[...] esos seres son seres fugitivos. Para comprender las emociones que dan y que otros seres, aunque sean más hermosos, no dan, hay que calcular que no están inmóviles, sino en movimiento, y añadir a su persona un signo correspondiente al que en física significa velocidad (en Recalcati, 2015: 68).

² Lacan propone pensar el inconsciente como futuro, no como el inconsciente freudiano en el que lo escrito y olvidado en la consciencia nos conduce a la repetición, sino como un inconsciente por venir en el que lo no escrito (la relación sexual que no cesa de no escribirse) comanda nuestras palabras. Por eso en la sesión analítica, cuando el analizante habla, el inconsciente se escribe.

El enamorado tiene el plan, no siempre silencioso, de enclaustrar al otro –algo que de forma muy lúcida se advierte en *Átame* (Pedro Almodóvar, 1989)–, en realidad, ama en él lo que se le escapa, su diferencia: “Lo que amamos realmente en el Otro es siempre su independencia, su alteridad, su ser *eteros*” (Recalcati, 2015: 65). En el acto sexual el enamorado devoraría al otro su más radical alteridad, lo arrancaría lo más impropio. “Yo te amo, pero porque inexplicablemente amo en ti algo más que a ti –el objeto a minúscula–, yo te mutilo” (Lacan, 2005: 271). El enamorado, aparcaría la sublimación e iría más allá de la belleza de los semblantes, más allá de los límites del cuerpo, iría a lo más interior del sujeto como, si quisiera extraer lo más recóndito de su ser amado. Aniquilar su radical diferencia.

Lo que aquí nos interesa es pensar en la representación de los límites de ese amor, o si se prefiere, en sus fracasos. Y es que, cuando el amor se rompe, también configura –negativamente, por defecto– un futuro “nunca lo bastante futuro”, un después irremediable, un tiempo de duelo, pero no un horizonte de sentido. Cuando el amor se rompe el sujeto aprende, a la fuerza, a saber perder, porque la experiencia del desamor nos encara ante una suerte de derrumbamiento del mundo.

En ocasiones se ha acusado al relato clásico de situar su frontera, casi de manera cobarde, antes de que el amor tenga tiempo de agotarse. Así, el *The end* que clausura el orden del universo diegético resulta un pertinente corte que deja más allá de sus fronteras el problema concreto del tiempo sobre los cuerpos, de lo que ocurre más allá de la simbolización de ese amor –quizá la *domesticación* de ese amor– mediante el ritual de turno, suspendiendo la narración en un gesto que garantiza la *permanencia* de ese amor contra viento y marea. Al contrario, parecería que lo propio del relato de la modernidad, el relato que arranca cuando los gestos clásicos ya resultan insostenibles es, precisamente, el dejar constancia del fracaso de ese amor, o incluso si lo prefieren, de sus extrañas y emocionantes modificaciones. Pensemos rápidamente al menos en dos ejemplos: *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, Ingmar Bergman, 1973), arranca precisamente allí donde el amor está siendo abiertamente arrasado y los cuerpos se convierten en jirones de carne que se arrastran, minuto tras minuto, compartiendo golpes brutales y sudores hasta una hermosísima clausura que pliega el tiempo sobre sí mismo. En la extraordinaria *La reconquista* (Jonás Trueba, 2016), el relato invierte la cronología lineal

para mostrar *en primer lugar* cómo dos amantes se encuentran quince años después de haber dado por concluida su relación. Ambas películas hacen especial hincapié en la cuestión del *gesto*, del instante concreto en el que el cuerpo se revela/rebela al trasluz del amor y, cómo al hacerlo, citando de refilón a Shakespeare, *sacan al tiempo de sus goznes*.

En efecto, el amor y sus fracasos únicamente pueden entenderse a partir de la quiebra de la linealidad de nuestra experiencia –de ahí la estructura dislocada de *Dos en la carretera* (Stanley Donen, 1967)– ya sea mediante la dominante de un pasado que retorna insistentemente para impregnar nuestra cotidianeidad –en cuyo caso estamos en el umbral mismo de la melancolía o de la nostalgia–, o en el caso de un futuro que se manifiesta siempre inalcanzable y con el que se fantasea –literalmente, es decir, se conjuran fantasmas– hasta posibilidades que van más allá de la propia finitud. El *ahora* resulta un territorio extraño al amor por mucho que las actuales terapias de *Mindfulness* y otros crecepelos *new age* derivados de lo políticamente correcto nos recomienden insistentemente “aferrarnos al momento presente” y otras zarandajas. De hecho, el *ahora* es para el amor el momento mismo del pánico, el momento en el que emerge *la posibilidad misma de perderlo todo*, el momento que desearíamos, en un movimiento que no entendió nadie con la claridad y la lucidez de ese Fausto goethiano, afirmar: “¡Instante, detente, eres tan bello!”. Lo que se pone en riesgo al encarar la posibilidad del fracaso mismo del amor es, en cierto sentido, la sensación de perder todo un *futuro* que se construía mediante *gestos* muy concretos y que nos hubiera permitido, de alguna manera, *habitar un cierto tiempo*. Quizás por eso *solo los amantes sobreviven* (*Only Lovers Left Alive*, Jim Jarmush, 2013) si se relanzan vampíricamente hacia lo eterno y colocan la distancia de los continentes de por medio.

Si atendemos a un plano eminentemente temático, parece evidente que la división entre cine clásico y cine moderno no termina de poder ser teorizada con toda claridad en torno a los fracasos del amor y a su relación con lo temporal. Baste con recordar una película tan compleja como *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, Joseph L. Mankiewicz, 1947) para ser conscientes de que incluso en el clasicismo se podían manejar, por mucho que la crítica dominante intente dulcificarlas, intensas sugerencias sobre la complejidad de acotar el deseo en una simple línea cronológica delimitable. Algo similar se podría afirmar ante la cons-

tante reaparición de amores terroríficos que trajo entre sus pliegues el cine gótico femenino (Parrondo, 2007), y que apuntaba con impresionante claridad a ese contenido inconsciente, no simbolizable, profundamente doloroso, que se reactualiza cada vez que experimentamos las quiebras de la experiencia amorosa.

Una cuestión bien distinta tiene que ver con la relación entre la propia *forma filmica* y el desgarró íntimo. Ciertamente, la escritura clásica estaba sustentada mayoritariamente sobre suturas escriturales que garantizaban, de alguna manera, una cierta ordenación coherente de los afectos.

Quando un espectador clásico presencia un plano/contraplano entre dos personajes que se enamoran, está viendo en *diagonal* lo que el actor ve frontalmente (está viendo, por lo tanto, fluidificado lo que desearía ver solidificado, unido en una sola imagen o en una imposible frontalidad que detuviese el instante en un perpetuo circuito de pasión). Quando el film cierra sus puertas, lo hace formulando un *happy end*, que en la mayoría de los casos adopta la forma de un beso en un solo plano: la distancia (unidad) mínima entre dos rostros (frente al plano/contraplano, que sería la distancia máxima de la fragmentación clásica entre dos rostros) (Bou, 2002: 156).

Dos planos, dos rostros, destinados a fundirse en uno solo. La planificación clásica es cómplice, por tanto, de ese dos que se quiere uno. La clave del clasicismo era, por tanto, la ilusión de un *sentido* en el que podía enclavarse el amor y, por lo tanto, quedar definido, orientado, podía ser objeto de reflexión e incluso –dirán algunos de los más críticos–, ser gestionado como una herramienta de control biopolítica sobre los cuerpos. Lo que garantiza esto es la *escritura misma*, la promesa de que todo lo que hay entre un plano y un contraplano puede ser simbólicamente suturado y correctamente leído. Pongamos un simple ejemplo. En el cierre de *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933), la protagonista (Greta Garbo) pierde a su enamorado tras un duelo a espada. La fatalidad del acontecimiento queda de alguna manera justificada escrituralmente por la conexión entre un marcado plano picado y el propio gesto de Cristina mirando al cielo –gesto, además, que desde el cine de David W. Griffith supone la irrupción del deseo³– acotando de alguna manera la voluntad divina. Pues el clasicismo cinematográfico, de hecho, se sostiene en una enunciación omnisciente, una mirada celestial a la que se le supone un saber-todo (F1, F2).

³ Esto lo desarrollan con más detalle BORDWELL y THOMPSON (2009) aquí: <http://www.david-bordwell.net/blog/2009/10/>.

Hay, pues, una mirada *superior* que contempla la pérdida del amor, pero que precisamente, es capaz de justificarla de cara a la evolución final del personaje –como queda, por lo demás, planteado en ese portentoso plano final en el que Mamoulian abisma la mirada del espectador contra la *mirada* de ella, una mirada que trasciende todo campo visual dirigiéndose hacia lo puramente invisible. Esa mirada tan profunda en la que parece que “los párpados reciben la orden de no cerrarse bajo ningún concepto” (Amaba, 2017: 354) (F3, F4).



Precisamente porque Cristina ha sabido interpretar y aguantar ese gesto divino deviene, a su vez, receptora de un cierto *sentido* que guiará su existencia y que queda colapsado en el desplazamiento de la cámara y en su mirada, retadora y firme, fuera de campo. Paradójicamente, el fracaso del amor ha liberado todas sus potencialidades y la cinta la ha convertido en una mujer que puede habitar todos los futuros posibles. El *sentido* se manifiesta, como marcó Adorno (2004), en su doble dimensión: lo que *es* sentido (lo que se siente, se experimenta), y la *dirección* (existencial, guía) de ese mismo sentimiento, dirección que en el cine clásico significa continuidad.



Ahora bien, cuando la modernidad se apoya directamente sobre la erosión de la escritura, la naturaleza del amor deviene infinitamente más violenta y sus fracasos son mucho más desoladores. El *gesto* queda de pronto desprovisto de su carga simbólica y se muestra en toda su crudeza, en su brutalidad. La negación explícita a generar una sutura apunta en direcciones muy distintas.

En primer lugar, pone de manifiesto mediante la inserción de las distintas marcas la existencia de un sujeto de la enunciación en lugar de una instancia suprema y totalizadora del saber. El Otro cinematográfico se tacha y deja al espectador desamparado porque no puede garantizar el sentido final. El sentido y la continuidad fallan y se patentiza el no hay de

la relación sexual. Si el cine clásico teje el amor como algo necesario, en la modernidad nadie asegura nada, los cuerpos deambulan su contingencia. La noción de sujeto de la enunciación no deja de ser compleja, en tanto implica un inconsciente, y por tanto, una relación –en ocasiones, indudablemente amorosa pero siempre fracasada– hacia las imágenes desperdigadas que generan la trama del texto. Pero en todo caso, no es un ente silencioso que cree esconderse tras su enunciado borrándose como sujeto sino que es un sujeto responsable, dispuesto a responder⁴. “El sujeto de la enunciación es el sujeto capaz de juzgar él mismo lo hecho y lo dicho; en esto, es un sujeto ético” (Miller, 1991: 72).

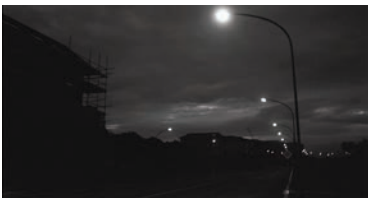
⁴ En *Lógicas de la vida amorosa* nos dice MILLER: “el irresponsable es el que no puede dar cuenta de sus actos, es decir, el que no puede responder. Lo que define la responsabilidad es la respuesta”.

En segundo lugar, los *gestos* del amor aparecen de pronto vaciados, extrañamente débiles, desprovistos de su peso simbólico. No hay futuro alguno en ellos, sino una suerte de ronco estremecimiento donde el presente queda bañado de una sensación morosa mucho más cercana a una *espera* desquiciada que al *Acontecimiento* que entraña el descubrimiento y la incorporación del Otro a nuestras fantasías. Basten como ejemplo esos planos finales (F5 a F8) que cierran *El eclipse* (*L'éclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962), en los que, tras perder a su protagonista, la propia película

parece zafarse de cualquier lectura trascendental y se limita simplemente a vagabundear, dormitar, enroscarse en torno a un único presente en el que no ocurre nada porque lo único que queda es un escenario muerto –“el espacio puro, [...] el campo vacío [que] no está vacío” (Bonitzer en Pena, 2010: 24)– en el que queda la luz pero no hay

un futuro posible. Por ello, para muchos críticos, este final “hoy en día se nos presenta como la mejor de las conclusiones” (Pena, 2010: 23).

La investigación de Antonioni consiste, precisamente, en tensar hacia el futuro su discurso, buscando que sea esa *pasión por el vacío* que efectivamente traspasa a sus personajes el eje de un vocabulario nuevo y radical como ningún otro (Bou, 2002: 164).



El vagabundeo del amor en la modernidad no tiene nada que ver con el célebre *flâneur* de Benjamin, de igual modo que los gestos de los cuerpos que la habitan no tienen nada que ver con la gestualidad que abría un posible tiempo, un posible futuro, en la obra de Proust. A lo largo de las siguientes páginas intentaremos preguntarnos por la manera concreta en la que la forma fílmica *responde* a esta quiebra del presente mediante rasgos formales, escriturales, concretos.

02. Después de nosotros

Vuelvo con las manos vacías: las de mi demanda.

Antoni Vicens (2013: 57)

No hay la relación sexual pero hay el *te querré siempre* y hay el *después de nosotros*. Esto es: hay las promesas y hay los restos de lo que hubo, perforando la memoria, enrareciéndola, olvidando lo que se prometía inolvidable y a la vez, el sabor amargo del recuerdo de lo que no se vivirá. *Después de nosotros* (Joachim Lafosse, 2016) es un retrato de ese tiempo incierto del fracaso amoroso.

Marie y Boris viven en su casa familiar –casoplón burgués como el de, por ejemplo, *Caché* (Michel Haneke, 2005)– mientras se están separando tras 15 años de relación. En esta situación los acompañan sus dos hijas de 10 años, a quienes, cuando ellos no están discutiendo, les explican lo que no tiene un saber: “*unas veces queremos separarnos, y otras veces no queremos*”, dice él, “*cada uno tendrá su sitio pero de momento no sabemos nada más*” dice ella.

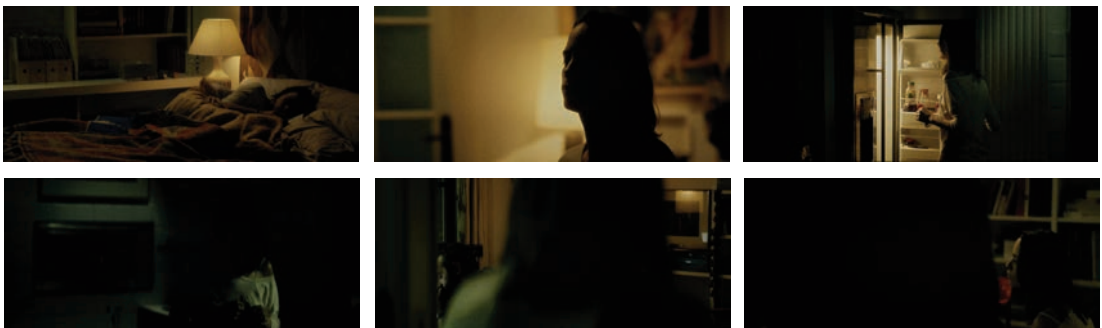
Casi todo el relato se desarrolla en el interior de ese hogar que se tambalea, donde los gestos de amor han sido sustituidos por gestiones de horarios, espacios, actividades, objetos... Es el melodrama eclipsado por el atronador silencio del paso de los días: «hay un marcado deseo de no imprimir ninguna mística al tratamiento del desamor, de no salir nunca de lo ordinario» (Quintana, 2016: 31) –el amor se quiere extraordinario, los enamorados se quieren la única pareja y única excepción al *no hay relación sexual*. La cinta de Lafosse despliega el ritual de la rutina cuando los hijos, lo que queda cuando el amor acaba, siguen escribiendo la novela familiar después de la disolución de la pareja.

03. Creer en la desnudez

Los cuerpos se sortean para no tocarse y, advirtiendo el derrumbamiento familiar, se mueven entre el casi apagado intento de retroceder y la imposibilidad de inventar. En la puesta en escena abundan las puertas entreabiertas, cerrarlas ya parece absurdo, no hay encuentro sexual que esconder cuando el secreto familiar parece estar desgranándose sobre la mesa del desayuno. Él ya no cree en la desnudez. Cuando ella, dándose un baño, le pide a él, cuando entra, que llame antes, él le contesta: “no vería nada nuevo”. Esto lo dice fuera de campo, pues no hay un contraplano que le conceda la palabra: el cine no puede no creer en la desnudez. *Nada nuevo ve* el que ya no cree en el amor (F9).



Así, cuando no hay contraplano para Boris, intentará el acercamiento el plano secuencia. Hacia la mitad del relato, allí donde la narrativa clásica esperaría el *mid-point* que renovara el interés del espectador, Marie, tumbada en la cama, no puede dormir y se levanta a la nevera. Coge un yogur y se dirige a la habitación donde está él, se sienta y lo mira. No hay corte, no hay contraplano: hay continuidad visual en una casa prácticamente a oscuras. Él se levanta y la cámara lo sigue ahora a él. También va a la nevera, coge una cerveza y vuelve, se sienta. Por fin la cámara puede encuadrarlos. Se miran, dejan de mirarse. Ni una palabra. La reunión en el plano evidencia la distancia entre ellos, también su soledad. Ella se levanta y vuelve a la habitación, se acuesta y apaga la luz. Y allí donde en el cine hegemónico el juego plano/contraplano parece garantizar una lectura luminosa entre dos, aquí la enunciación nada sabe y casi nada ve. Va, como ellos, a tuestas, haciendo acompañar al espectador en ese desencanto a dos (F10 a F21).



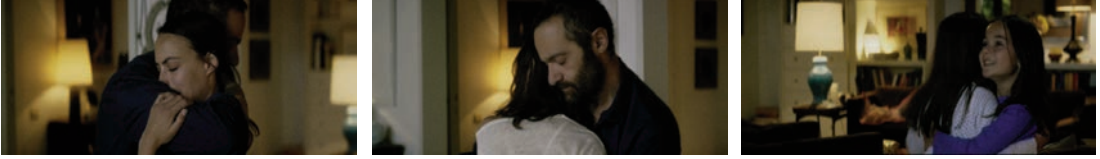


Este plano secuencia da cuenta de que el cine *ha estado ahí*, siguiendo en su desplazamiento a estos dos cuerpos que no se dan a ver, que están casi a oscuras en un tiempo improductivo y catalítico donde duele lo que no ha pasado. Este plano secuencia trasluce la impotencia del cine para acercar dos cuerpos. Pero aún así la cámara esperaba, escribiendo el tiempo, porque, como decíamos, la cámara sí cree en el amor –Barthes, en su carta de admiración a Antonioni, le escribió: “la vigilancia del artista, que es la suya, es una vigilancia amorosa, una vigilancia del deseo” (2013: 79).

04. *Bella*

En todo este trayecto estaba sonando de forma extradiegética el *Preludio en B menor* de Bach, esas notas que desde la obertura aparecen como *leit motiv* de ese estancamiento emocional: pues solo hay *variación* si hay pasión amorosa. En todo el film, solo escucharemos un tema distinto a esas notas del desencuentro, y será precisamente en el intento de las niñas de acerca a Boris y a Mari. Por ello será diegética incluyendo a los personajes en el único pasaje de esperanza (F22 a F30).





Las hijas les muestran una coreografía con la canción *Bella* de Maître Gims. Y los sacan a bailar. Pero desde ese momento el ente cinematográfico vuelve a revelarse sujeto de la enunciación, inconsciente y con cuerpo: la cámara se muestra torpe, como si no supiera ya cómo encuadrar los cuerpos, corta cabezas, pierde el foco, carece de ritmo y se desacompaña, hasta que Boris se abraza a Marie. Es el baile, la excusa para el abrazo, el que permite el contacto que a la planificación se le resiste. Por fin cómplices de su fragilidad, ellos dan vueltas: es el movimiento tratando de romper ese tiempo quebrado. El espectador puede pensar que por instantes son dos fundidos en uno. Pero, a diferencia de Cristina, sus párpados han decidido cerrarse: no hay mirada, aquello que posiblemente sea la mayor afirmación y confirmación amorosa en el cine –el sí, el consentimiento, la apertura al rostro del otro.

Además, el sujeto de la enunciación no deja de recordar que no *son uno*, sino cuatro. El montaje –a veces por corte, a veces por movimiento de cámara– oscila entre los padres y sus hijas en una retórica plano/contraplano que busca la reconstrucción de la familia en estas *parejas reflejadas*. Colisiona el dolor de ellos con la esperanza de ellas, que sí miran, con la excusable inocencia de quien cree en la relación entre movimiento y pasión, y, por tanto, en el éxito de su *escenificación*. Cuando termina la canción, regresa el silencio, solo Boris aplaude, aunque suena con eco. Acuestan a las niñas. Se besan, se acuestan. Pero es la última vez. Un plano sostenido muestra a Marie durmiendo en el sofá. No se garantiza un *nuevo día*.

Y es que por mucho que las niñas lo intenten, el amor no se puede *reproducir*, ni *imitar*, ni *copiar* –como enseña *Copia certificada (Copia conforme)*, Abbas Kiarostami, 2010). Aunque para Freud todo encuentro es un reencuentro, el amor se tiene que inventar⁵, tejer, desde lo imposible por pura insistencia y afirmación, un significante *nuevo*. “Bella” podría haber sido uno de los posibles nuevos nombres.

⁵ Esta es la originalidad que Lacan introduce en la concepción freudiana del amor como repetición.

Los carteles oficiales del film (F31 a F33) patentizan lo que se pone en juego con la reunión de dos en un plano. Un cartel muestra a Marie y a Boris reunidos en un plano mientras ella esquiva a la mirada. Otro los reúne con miradas enfrentadas, señalados explícitamente como papá y mamá por sus hijas, dibujadas junto a la casa –macguffin y cárcel de este film– entre sus perfiles, tratando de sostener el vínculo⁶ familiar –pero la pregunta que emerge siempre es la misma ¿dónde quedaron esos amantes que son o fueron los padres?



Ahora bien, el cartel más exportado tiene por imagen un momento de la coreografía. Sin embargo, el espectador del film advierte después y con facilidad que no ha *sucedido* esa imagen, sino que más bien, esta correspondería a la idealizada y deseada por las niñas. Ironía ácida del cartel⁷ al atraer a un espectador clásico –que nada quiere saber del después del amor por estar demasiado habituado a la reconciliación o a una rápida regeneración o sustitución del objeto amoroso– para luego, desde el film, convocar en él a un espectador *moderno*, cómplice de los últimos latidos.



05. Plusvalía amorosa

Cuando el amor no aparece, acaba precipitándose el adiós... y las cuentas. Por ello, bajo el título español, el original ya se refiere directamente a la economía de la pareja: *L'Économie du couple*. No hay la relación sexual es lo mismo que decir no hay acuerdo, ni justicia, ni distribución equitativa. En todo caso, lo único que puede asegurarse –y esto bien lo sabe aquel que ama– es el malentendido. Cuando el hogar no se construye desde el amor deviene casa, material contable susceptible de un intento de ajuste de cuentas donde siempre quedará un resto.

Boris: ...Yo pagaba el resto. El coche, las compras, las vacaciones. Yo pagaba lo cotidiano.

Marios: ¿Lo cotidiano? Jamás has sido regular en nada. Ni con el dinero, ni con el trabajo ni con nosotras.

⁶ Aunque «la familia descompuesta no está exenta de vínculos, todo lo contrario. De este modo, el niño se convierte en la razón de esos vínculos. Él es el objeto-cause, el vector de un vínculo indefectible» (BONNAUD, 2014: 35).

⁷ Portada de *Caimán Cuadernos de Cine*. N°53 en España.

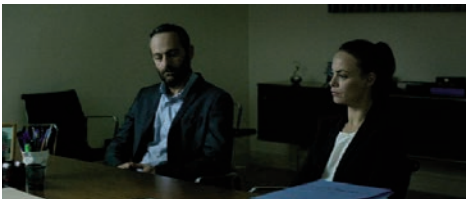
Boris: *Muy bien, continúa.*

Marie: *100.000 euros míos, 100.000 euros de mi madre, la copropiedad, la devolución del préstamo, es casi todo mío, y ahí tienes más de la mitad.*

Boris: *Has olvidado una cosa. Sí, sí, piensa... Las obras, ¿dónde están las obras? Mi sudor, mi trabajo, ¿cómo cuentas eso? Hoy, gracias a mi trabajo, la mitad de la casa es mía. El trabajo como parte del capital, ¿sabes lo que es eso?*

Marie se enamoró de Boris cuando este no tenía nada y era ella, de familia burguesa, quien tenía. Sin embargo, Boris fue quien ayudó a construir el hogar que a ella le había regalado su madre, por lo que ahora se ha revalorizado. Él, es aquí una suerte de Eros⁸, descalzo y sin casa pero, a la vez, rico en recursos, y ahora quiere lo suyo. Cuando cae el velo del amor, efectivamente, emerge lo que él nombra como “plusvalía”, que no es otra cosa ese plus de goce que anima los cuerpos. Siempre hay un más y un menos en el encuentro entre dos que declina el desajuste cuando se reparten los deshechos, por mucho que la ley reparta en la última escena en la que una abogada fuera de campo lee el acta notarial de la separación mientras ellos reunidos en el plano escuchan cabizbajos. Aún esquivándose (F34).

⁸ Con motivo del nacimiento de Afrodita los dioses celebran un banquete al que una mendiga, Penia, llama a la puerta muerta de hambre. Después de conseguir entrar y comer seduce a Poros. Poros y Penia se refugian en el jardín huyendo de las miradas de los invitados y de su unión nace Eros, hijo, pues, del exceso y de la necesidad. Por ello, Platón describe en *El Banquete* a Eros como aquel que “está descalzo y sin casa” pero dada la naturaleza de su padre siempre está “ávido de sabiduría y rico en recursos”.



¿Qué hay, pues, de cualquier después de nosotros? Dos miradas desapasionadas que necesitan tiempo. Esto –ya lo advertía Freud en *Duelo y melancolía* (1915)– es lo que precisa el duelo, allí donde al sujeto no le hiere tanto el enigma ¿qué quiere el Otro de mí? sino ¿qué fui yo para el Otro?

Bibliografía

- ADORNO, T. W. (2004). *Minima Moralia: Reflexiones sobre la vida dañada*. Madrid: Akal.
- AMABA, R. (2017). *Fragmentos para una fisiología de la imagen*. Santander: Shangrila.
- BARTHES, R. (2005). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2013). "Cher Antonioni [1980]", *Cuadernos de Cine Documental*, N° 7, pp. 78-83.
- BONNAUD, H. (2014). *El inconsciente del niño. Del síntoma al deseo de saber*. Madrid: Gredos.
- BOU, N.. (2002). *Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DELEUZE, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- LACAN, J. (2005). *El Seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis [1964]*. Buenos Aires: Paidós.
- LÉVINAS, E. (2012). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- MILLER, J-A. (1991). *Lógicas de la vida amorosa*. Buenos Aires: Manantial.
- PARRONDO, E. (2007). "La mujer" en el cine gótico. *Rebeca (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940)*. *Secuencias*, 25, 79-92.
- PENA, J. (2010). *Después del amor*. Distribuido en exclusiva por Cameo Media junto al DVD *El eclipse*.
- QUINTANA, A. (2016). "Espacios del desamor". *Caimán Cuadernos de Cine*. Octubre 2016. N°53 [104], págs. 30-31.
- RECALCATI, M. (2015). *Ya no es como antes. Elogio del perdón en la vida amorosa*. Barcelona: Anagrama.
- VICENS, A. (2013). *Lenta. Precipitadamente*. Buenos Aires: UNSAM.