

CINE Y MUERTE

Una aproximación desde el cine europeo contemporáneo

Autor: Mateo Berlaffa

Tutor: Mgter. Pedro A. Klimovsky

Cotutor: Lic. Fernando Svetko

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Lic. Cine y Televisión

Córdoba

2019

A mis viejos, por su enorme apoyo en estos años.
A Pedro y Fernando, por su infinita paciencia y dedicación.
A Agustín por sus consejos.
A mis hermanas y amigos por bancarme.
A la Universidad pública.

[...] la narrativa no puede sino seguir siendo alegórica, ya que el objeto que intenta representar -esto es, la propia totalidad social- no es una entidad empírica y no se puede materializar como tal ante el espectador individual.

Fredric Jameson

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
FRANTZ	13
Ocultamiento y deber	15
Maniobra estética	21
Notas finales	27
LA FILLE INCONNUE	31
Consideraciones sobre la historia	33
Jenny	34
Identidad y temperamento	40
El mismo criterio	42
¿Hacia una invisibilización del montaje?	45
Notas finales	47
QUELQUES HEURES DE PRINTEMPS	49
La perspectiva	51
Yvette	54
Centro de asistencia al suicida	56
La despedida, una toma	58
Notas finales	59
AMOUR	62
Notas sobre algunos de los personajes	63
El deterioro de Anne y la decisión de Georges	67
Memoria del funeral	69
El departamento	72
Fuera de campo	75
Breve consideración sobre la secuela de <i>Amour, Happy end</i>	78
Notas finales	81
THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN	83
Didier y Elise	85
El inconveniente de la religión	88
Creencia y muerte	92
Montado	93

	4
El bluegrass	96
Notas finales	99
CONCLUSIÓN	102
Apuntes de las observaciones	102
Interpretaciones	105
¿Negación?	107
Desde qué lugar	109
ANEXO	112
Cuadro orientativo	112
BIBLIOGRAFÍA	112
Páginas web consultadas	114

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como eje central las representaciones de la muerte en algunos filmes europeos de los últimos 10 años. Al adoptar un enfoque interpretativo, no se plantea aquí una descripción general de un tipo de cine, sino más bien el análisis de un corpus de películas específicas que comparten el abordaje de un tema particular. En su análisis consideramos, en primer término, la construcción narrativa de cada obra, y en segundo término su dimensión formal, es decir, la construcción de sentido mediante elementos como puesta en escena, punto de vista, montaje, criterios fotográficos y sonoros, entre otros.

El primer concepto esencial para este trabajo, y que es necesario clarificar en esta introducción, es el de representación. Al respecto, Casetti y Di Chio (1991) hablan de un carácter doble (y a veces contradictorio) que la palabra trae por naturaleza, en donde, por una parte, se busca reconstruir el mundo de la manera más verosímil posible, es decir lo más análoga a la realidad posible; y, por otro lado, despegarse de esa realidad para construir un mundo en sí mismo, autónomo. En definitiva, la pregunta que suscita ya está planteada por los mismos autores: “¿Qué es la representación: el acto de reproducir o lo reproducido?” (Casetti, Di Chio, 1991, p. 123); y para nuestro trabajo en particular, nos centraremos principalmente en los resultados de ese acto del reproducir.

Por el momento, no consideramos lo que el director haya querido transmitir con la película, la película habla por sí misma y las interpretaciones que de ella surjan abren la posibilidad de ir más allá de las propuestas de un autor. En lo que sí haremos hincapié es en dicha construcción de sentido elaborada, construcción que

nos sirve para entender, al menos en parte, qué imágenes construimos y proponemos acerca de la muerte, en otras palabras, “lo que aquí nos interesa es analizar un film, no reconstruir su génesis [...]” (Casetti, Di Chio, 1991, p. 126).

También será necesario tener en cuenta otros conceptos propios del cine para facilitar la comprensión del trabajo, comenzando por el término de *focalización*:

Genette (1972) propone el término *focalización*, que recuerda que la cuestión consiste, ante todo, en determinar cuál es el *foco* del relato [...] La focalización se define en primera instancia por una relación de saber entre el narrador y sus personajes. (Gaudreault, Jost, 1995, p. 138-139)

En el mismo texto de Gaudreault y Jost, se diferencia este término de *focalización* del de *ocularización* y *auricularización*, el primero caracterizado básicamente como “la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*.” (Gaudreault, Jost, 1995, p. 140), y el segundo entendido como una adaptación de la *ocularización* a lo sonoro,

[...] no es de extrañar que sea posible construir un «punto de vista» sonoro, o más bien auricular, mediante el tratamiento que se les da a los ruidos, a las palabras o a la música, en definitiva, a todo lo que es audible. Por simetría con la *ocularización*, lo hemos llamado *auricularización*. (Gaudreault, Jost, 1995, p. 144)

En diálogo con el análisis formal, también es necesario mencionar desde qué perspectiva ética se aborda el trabajo. Si bien las ideas y pensadores varían según la película trabajada, podemos decir que hay un pensador que atraviesa de lleno a todas y que, más allá de que no aparezca explícitamente citado, si ha tenido en lo personal gran influencia al momento de pensar cada película. Hablamos de Emmanuel Levinas, cuyo trabajo filosófico se ha

centrado principalmente en el concepto de ética y la figura del Otro¹. A grandes rasgos podemos caracterizar su pensamiento diciendo que, si hay un primer imperativo humano, es el del *no matarás*: es un deber del Yo para con el Otro y no un ruego o suplicio². Es fundamental entender que para Levinas el Otro es irreductible al concepto, definir y/o conceptualizar a un sujeto es un acto de violencia, ya que le estamos quitando su humanidad; hay un carácter de entrega que nos hace responsables de ese Otro, ya que sin su presencia el Yo no puede ser: *soy* a partir del Otro. Esta idea deja ver también la mixtura que el filósofo letón hace entre ética y cristianismo: “La vocación de un existir-para-otro es más fuerte que la amenaza de muerte: la aventura existencial del prójimo importa al Yo antes que la suya, y sitúa de golpe al Yo como responsable del ser ajeno [...]” (Levinas, 2001, p.10). Tomamos esta conceptualización en torno al Otro ya que, si bien trabajamos con la representación de la muerte, esa muerte nunca es la del protagonista: en estas películas la muerte es encarada desde la experiencia de los que viven. Hay un trabajo narrativo con el impacto individual del fenómeno de pérdida, por lo que los vínculos con allegados (familiares, amigos, parejas) son determinantes para la narrativa.

En cuanto a la muerte, Levinas ha escrito que,

“El carácter imprevisible del instante último no depende de una ignorancia empírica, del horizonte limitado de nuestra inteligencia y que una inteligencia más grande habría podido sobrepasar. El carácter imprevisible de la muerte viene de que no está en

¹ La palabra *Otro*, aparecerá con su primera letra en mayúscula porque seguimos la propuesta levinasiana, donde esa figura es entendida como desborde de las capacidades del sujeto (figura *infinita*), podemos dimensionar y fundamentar la presencia del Otro, pero entendiendo que su existencia y temporalidad son excedentes para mi subjetividad.

² “[...] defiende Levinas que el «no matarás» es la primera palabra del rostro, expresada no como ruego sino como imperativo”. Morán Roa, A. (2017), *La ética en la filosofía de Levinas, páginas intempestivas* (sitio web).

ningún horizonte. No se ofrece a ninguna aprehensión. Me toma sin dejarme la oportunidad que deja la lucha [...]” (Levinas, 2002, p.246)

Podemos decir entonces que estamos indefensos ante la muerte. No tenemos el poder sobre ella porque no es algo que nos pertenezca. No podemos asumir algo que irrumpe sin anticipación.

Levinas, más adelante, en ese mismo texto llamado *Totalidad e infinito*, dice que lo que comparte el Otro y la muerte es que me transmiten ese miedo a lo violento, constituido como algo imprevisible, no anticipable (2002, p.249).

Tomamos este autor porque considera, al trabajar con la muerte, a la figura del Otro como una entidad imposible de cosificar. El otro es verificable, pero de carácter infinito, entendiendo el infinito en sentido opuesto a la totalidad (que vendría a ser el Yo)³.

En las películas que aquí se trabajan no se hace patente una figura antropomorfizada de la muerte misma, sino que, partiendo de la condición humana y las relaciones vinculares, se trabaja con la muerte, pero en tanto fenómeno que irrumpe en la vida cotidiana del protagonista. En este sentido, su representación narrativa está en absoluta dependencia con la coyuntura en la cual se vive: la conceptualización y el imaginario en torno a la muerte dependen de variables temporales, geográficas (territoriales y culturales), e históricas.

Por otra parte, la influencia emocional de nuestra condición de finitud alimenta, en estas películas, cierto impulso vital de los protagonistas. Esta vitalidad, lucida a veces más y a veces menos explícitamente por los personajes, podemos pensarla como la manera de lidiar con el rasgo más angustiante que genera la conciencia de nuestra finitud. Finitud que

³ Idea trabajada por el propio Levinas en *Totalidad e Infinito*.

nunca deja de ser misteriosa y de la que podemos dar cuenta gracias a la partida de los otros y no por cuenta propia. Podemos ejemplificar esta idea trayendo a José Ortega y Gasset cuando en una de sus obras dice:

“Tengo yo ahora en torno mío hasta dos docenas de robles graves y de fresnos gentiles. ¿Es esto un bosque? Ciertamente que no: éstos son los árboles que veo de un bosque. El bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. El bosque es una naturaleza invisible -por eso en todos los idiomas conserva su nombre un halo de misterio.

[...] Los árboles no dejan ver el bosque, y gracias a que así es, en efecto, el bosque existe. La misión de los árboles patentes es hacer latente el resto de ellos, y sólo cuando nos damos perfecta cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles nos sentimos dentro de un bosque.” (2014, p.21-22)

Esa descripción del misterio del bosque podría ser utilizada para pensar la muerte: accedemos en vida a una aproximación sobre ella gracias al perecer de las personas que nos rodean. Interpretamos a esos árboles que vemos cómo las personas conocidas que mueren, mediante las cuales dimensionamos (conceptualizando) el asunto y a su vez buscamos cierta aproximación acerca de nuestra propia muerte. El bosque verdadero, el que no está a la vista, es nuestro morir, una experiencia que no se deja conocer, que está fuera del alcance en tanto fenómeno.

Este misterio del que hablamos es una experiencia íntima y propia, pero en tanto fenómeno, se caracteriza por ser colectivo. Permite la construcción de imaginarios, imaginarios que constituyen prácticas y dinámicas sociales:

“La información estimula la imaginación social y los imaginarios estimulan la información, y todos juntos, estos fenómenos se contaminan unos con otros, en

una amalgama extremadamente activa a través de la cual se ejerce el poder simbólico” (Baczko, B., 1991, p. 32)⁴.

Por lo que esos imaginarios impulsan la expresión creativa compartiendo temores, sensaciones, presentimientos, ideas y cuestiones personales que son capaces de unificar los sentimientos de diversas subjetividades.

En cualquier representación artística, explotar la condición de enigma de la muerte usándola como motor del relato no implica -necesariamente- indagar sobre la muerte como acontecimiento, sino que, por el contrario, suele configurarse esta explotación discursiva como oportunidad para escabullirse hacia el terreno de la vida, por ejemplo: determinar la causa de una muerte, hallar al culpable, develar cómo fue esa muerte o qué elementos se implican en ella, etcétera. Son acertijos que buscan una resolución. Se apela a una coherencia racional para explicar un hecho que excede el alcance de la razón; a menudo se busca controlar aquello que está fuera de control⁵.

Con esto podemos afirmar entonces que la pretendida victoria en la lucha contra la muerte no existe. Una lucha se da cuando hay al menos dos rivales que se oponen: se oponen porque hay algo en disputa que cualquiera puede obtener; estén o no equilibradas las posibilidades de triunfar, siempre habrá una mínima posibilidad de victoria en ambos lados. Lejos está la muerte de ser algo contra lo que se lucha; la

⁴ No olvidemos que la concepción de muerte que se tiene en nuestra época es, como se dice en la cita, producto de la interacción entre imaginarios e información, y que ambos están a merced del paradigma de pensamiento predominante; en este caso, vemos cómo en todas las películas lo que ocurre después de la muerte prácticamente no es abordado, en cierta medida producto del desgaste y la paulatina caída de la tradición judeocristiana y el auge del escepticismo científicista.

⁵ No quiere decir que aclarar el misterio sobre alguna muerte sea una tarea vana o que no tenga sentido, nos referimos a que estas actividades muchas veces son maneras de *justificar* la muerte de alguien, es decir, de afirmar que tal persona murió porque se dieron tales o cuales acontecimientos.

muerte no puede ser, como sostiene Heidegger, posibilidad de mis posibilidades⁶, sino, en todo caso, “una amenaza que se acerca a mí como un misterio; su secreto la determina [...]” (Levinas, 2002, p. 248), es por ello que no tengo absolutamente ninguna posibilidad frente a ella, no hay elección posible, invade de manera repentina.

Esta condición de finitud no quiere decir necesariamente que haya cierta sumisión hacia una experiencia que aprisiona a todas las personas por igual. No es posible tal cosa porque no forma parte la muerte de una dinámica de poder; es algo ajeno al sistema social, es, como dice el Sartre del *Ser y la nada*, pura facticidad⁷.

Sí podemos ver cómo, de distintas maneras, buscamos aliviar el peso del fenómeno creyendo que muchas veces su llegada depende enteramente de nuestra cautela y cuidado. Más allá de nuestra adhesión o no al planteamiento ético de cada film aquí trabajado, hay en cada uno de ellos un abordaje con cierta exhaustividad

⁶ Precisamente, Heidegger dice en *El ser y el tiempo*: «En cuanto “poder ser” no puede el “ser ahí” rebasar la posibilidad de la muerte. La muerte es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del “ser ahí”. Así se desemboza la muerte como la posibilidad más peculiar, irreferente e irrebable» (Heidegger, M., 2014, p. 274). En otras palabras, la muerte es una posibilidad que hace que el ser deje de ser, es decir, es una posibilidad que le quita al ser cualquier otra posibilidad futura. Heidegger dice también que esa posibilidad aparece desde el momento en que el ser está arrojado a la existencia. Sin ánimos de extender una discusión ajena al trabajo, pero ¿cómo puede aparecer la muerte catalogada bajo el mismo concepto que se emplea para hablar de cualquier otro posible como irme de viaje o tomar un helado? ¿Cómo alojo mi propia muerte en mi ser?

Jean Paul Sartre le responderá en *El ser y la nada* que «no puedo ni descubrir mi propia muerte, ni esperarla, ni adoptar una actitud hacia ella, pues mi muerte es lo que se revela como lo indescubrible [...] La muerte es un puro hecho, como el nacimiento; nos viene desde afuera y nos transforma en afuera. En el fondo, no se distingue en modo alguno del nacimiento, y a esta identidad del nacimiento y la muerte denominamos facticidad» (Sartre, J. P., 2013, p. 737).

⁷ Que no debe confundirse con las causas y modo de morir, esto si es resultado de las relatividades y particularidades del plano sociohistórico. Aquí sí entra en juego una disputa de otro orden como puede ser el del promedio de edad de muerte en una sociedad, la extensión promedio de años de vida en los últimos años surge como producto del avance médico-farmacéutico en la cura, prevención y tratamientos de distintas enfermedades.

que al menos pone en tela de juicio el acto humano: los personajes dudan, se cuestionan sobre sus decisiones, la responsabilidad pesa y hay culpa por lo hecho.

Finalmente, cabe reiterar que las obras, desde la postura con la cual aquí se trabaja, son analizadas teniendo en cuenta no sólo la estructura discursiva interna (la historia en sí) sino también los medios empleados para la expresión de ella. En este sentido, la mediación técnica no solo se limita a la pura transmisión del mensaje, sino que participa de la creación de sentido: la forma significa el mensaje y el mensaje es forma.

En el compilado *La muerte y sus imaginarios (cinematográficos)* uno de sus autores expresa:

“En definitiva, la calidad del pensamiento de un ser humano no se mide por el medio que emplea para expresarlo -oral, escrito o fílmico- sino por su propio valor intrínseco.” (Puigdoménech López, 2014, p. 33)

Lo que hay que tener en cuenta es que esa calidad de pensamiento quizá dependa mayormente del valor intrínseco, pero su materialización también determina la construcción del sentido en el espectador. No es lo mismo poner la cámara acá o allá, no es lo mismo filmar desde un plano picado o desde uno contrapicado, no es lo mismo usar una u otra coloración o plano sonoro, así como tampoco es lo mismo cómo dice las cosas un personaje. En definitiva, todo lo partícipe en la construcción de una historia cinematográfica tendrá una influencia sobre la conclusión del espectador.

Con esto no pretendemos justificar un determinismo del orden causa-consecuencia, pero sí tratar de entender cómo los elementos que construyen el sentido de la película no dependen sólo de ese valor intrínseco.

FRANTZ

Ficha Técnica

Título original: Frantz. **Año:** 2016. **Duración:** 113 min.

País: Francia. **Dirección:** François Ozon. **Productora:**

Coproducción Francia-Alemania; MandarinCinéma / X
Filme Creative Pool.

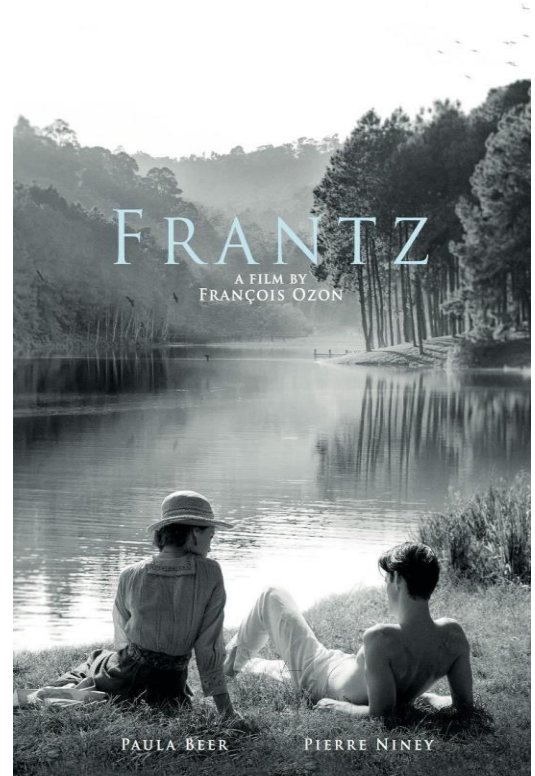
Sinopsis

La historia se da en una pequeña ciudad alemana (Quedlinburg), poco tiempo después de la 1ª Guerra Mundial. Anna va todos los días a visitar la tumba de su prometido Frantz que muere durante la guerra en

Francia. Un día, Adrien, un misterioso joven francés, también deja flores en la tumba. Su presencia suscitará reacciones imprevisibles en un entorno marcado por la derrota de Alemania.

Personajes

Anna (Paula Beer): Protagonista de la película. Joven que vive en Quedlinburg y de la que no sabemos de su pasado más que su relación con Frantz. El sentimiento de pérdida ante quien fue su pareja se mezcla, por un lado, con la presión de Kreutz por convertirla en esposa y, por el otro, con el enamoramiento que surge entre ella y Adrien.



Adrien (Pierre Niney): Joven “tímido y atormentado” (definido así por Magda). Es un ex combatiente francés de la primera guerra mundial, haber matado a Frantz lo lleva a la ciudad alemana en la que éste vivía, allí comienza a vincularse con Anna, Hans y Magda.

Hans Hoffmeister (Ernst Stötzner): padre de Frantz, médico mayor. Al conocer a Adrien su concepto de los franceses cambia, entendiendo que el enemigo no es el extranjero sino los gobernantes y padres que obligan a sus hijos a defender su patria en la guerra.

Magda (Marie Gruber): Madre de Frantz, su papel en la película es el de una madre nostálgica por su hijo y preocupada por el malestar de su pareja Hans.

Kreutz (Johann von Bülow): Personaje que consolida el pensamiento alemán nacionalista de la época, su antipatía por Adrien está presente en todas las ocasiones que aparece.

Frantz Hoffmeister (Anton von Lucke): A partir de él surge la historia, sólo lo vemos en pantalla en los momentos que Adrien narra los supuestos encuentros que ambos tenían y el momento en el que Adrien lo mata en la trinchera. Es descrito por el mismo Adrien como un sujeto pacífico. Su importancia para la historia es cabal y su presencia en pantalla secundaria.

Hermanos a la vez creó la suerte

al amor y a la muerte.

Otras cosas tan bellas

en el mundo no habrá ni en las estrellas.

Amor y muerte (Canto XXVII), Giacomo Leopardi.

Ocultamiento y deber

La primera toma nos sitúa en un pequeño poblado alemán donde, en el plano urbano, hay un juego audiovisual entre la tranquilidad civil y el duelo compartido. Por un lado, vemos cierta rutina y orden social pese a las secuelas de la primera gran guerra, y, por otro lado, desde la propuesta sonora, la ausencia de voces parece manifestar el dolor y traumatismo que generó el conflicto bélico. Es decir, en este pequeño poblado, las heridas sociales por la guerra no se perciben explícitamente en el ejido urbano, sino que son heridas de orden espiritual. En el plano urbano sólo una toma muestra indirectamente⁸ el estado en el que quedó París, ciudad que efectivamente sufrió la devastación bélica de la primer gran guerra.

La práctica familiar del duelo en la ciudad natal es el motivo que lleva a Adrien a la casa de la familia Hoffmeister. Casa que se integra como uno de los espacios de duelo para Magda, Hans y también Anna⁹.

⁸ En esta toma particular vemos cómo el reflejo del vidrio del tren apenas muestra a una París ruिनosa, centrándose en la figura de Anna. Esta decisión pone en primer lugar a la protagonista, dándole más relevancia que a la ciudad. Decisión que podemos pensarla desde un plano intimista y que no tiene a la gran guerra como único eje narrativo, sino que se lo plantea como escenario de la historia en cuestión. También podemos pensar en esta decisión como ahorro en el diseño CGI.

⁹ Aunque Anna es más de frecuentar el cementerio, lugar al que a los padres de Frantz nunca van.



Cuando Adrien es invitado por primera vez a la casa, sus “recuerdos”¹⁰ cautivan de tal manera a los tres que Magda le dice “esta noche, fue como si Frantz hubiera regresado”, el haber escuchado ese relato define a Adrien como quien otorga un acceso a los últimos momentos de Frantz. El dolor en los padres y en quien era su prometida se explicita cuando la recreación imaginaria de Adrien, que se describe a él y a Frantz en el Louvre, aparece en pantalla colorizada y musicalizada (sin sonido ambiente), construyéndose así un anhelado pasado que nunca sucedió. Todo esto es narrado y vivido en la casa, espacio que comienza a mostrarse como un museo, sus padres están en el recuerdo permanente de su hijo. De hecho, las pertenencias intactas de Frantz acentúan esto: su cuarto está tal como lo dejó antes de marchar a la guerra, su violín intacto y en su estuche, fotos de él, etc.

Desde el comienzo de la película el duelo aparece como proceso colectivo y se representa en blanco y negro¹¹. Los silencios, la quietud de la cámara y los planos

¹⁰ Más adelante, en el filme, nos enteramos que no son recuerdos sino inventos de Adrien.

¹¹ Como si el hecho de ver en retrospectiva y con calma la atrocidad de la guerra impidiera el uso del color.

cortos parecen expresar la serenidad espacial del fin de una guerra, así como también la angustia de los personajes.

Hans, desde el comienzo de la película, es representado con culpa: “amo a Alemania, pero amaba aún más a mi hijo”, le dice a Kreutz. Este malestar general del padre estará vigente hasta que conoce a Adrien por completo¹². No ocurre lo mismo con Magda, en ella la pérdida de su hijo no pareciera ser motivo de tristeza, incluso se la ve, al recordarlo, con cierta alegría. Lo que a Magda le aflige es más el estado de su esposo Hans que la pérdida de su hijo. Magda sabe el porqué de esa angustia: “disculpe a mi marido, él preferiría haber muerto en su lugar” le dice ella a Adrien. Los diálogos y actuaciones acentúan un primer nexo narrativo entre Hans y Adrien: hay un sentimiento de culpabilidad compartido, Hans por haber mandado a su hijo a la guerra y Adrien por haberlo matado.

Kreutz también es uno de los primeros personajes en aparecer. Su actitud es ortodoxa, es también el más reactivo e intolerante respecto a las decisiones de Anna. Su explicitado odio por Adrien tiene distintas razones: no solo es un ex soldado francés (lo que implica haber sido un asesino de alemanes)¹³ sino que comienza a ver cómo el mismo Adrien comienzan a entablar ese vínculo que Kreutz desea tener con Anna. Por lo que el personaje se consolida como una especie de emblema representativo del patriotismo alemán ortodoxo, combinado a su vez con los celos posesivos hacia la protagonista Anna.

¹² Podemos agregar que más allá de las particularidades del malestar en Hans, el pesimismo del período de entreguerras es algo evidente en toda la Europa de esa época.

¹³ Pareciera ser que el hecho de que la guerra concluyó es solo una formalidad para Kreutz, como para tantos otros sujetos de la época, para los cuales la guerra seguía vigente al menos en el plano de imaginario colectivo.

Por otra parte, podemos asimilar al personaje de Anna con el de Jenny Davin en *La Fille Inconnue*: no las conocemos por fuera del presente narrativo que se nos muestra. De Anna no sabemos cuál es su familia, qué estudia o hace, ni por qué vive en la casa de los padres de Frantz. Lo único que sabemos de su pasado es cuando le cuenta a Adrien cómo lo conoció a Frantz. Quizá esa falta de información sobre quién fue, sea la manera para que el espectador tenga una identificación casi inmediata con ella al permitirle al espectador imaginar el pasado de ella¹⁴.

A pesar de esto, no deja de tener presencia cierto componente de extrañeza en sus actos que le dan vértigo al relato; hay dos actos que ejemplifican esto con claridad: en primer lugar, el momento en que Anne da un llamado de atención al ahogarse en el lago (teniendo en cuenta que no sabe nadar); hecho llamativo, pero no del todo peligroso, ya que decide meterse al agua cerca de un lugar donde hay una familia descansando. En segundo lugar, aparece la mentira de Anna a sus padres sobre la situación de Adrien, mentira construida desde el momento en que él se marcha hasta el final de la película.

Podríamos decir que, en esta película, el asesinato es la verdad mayúscula confesada por Adrien, la escena en la que él se confiesa es un punto de quiebre primordial. El énfasis actoral, la alternancia temporal entre presente y recuerdo de Adrien y, finalmente, la musicalización, colocan a esta escena como una de las más importantes en el relato. El recuerdo auténtico de Adrién que nosotros vemos en pantalla pareciera tener tanta intensidad como el estado en el que Anna queda

¹⁴ Sumado a que la empatía con Anna (y también con Jenny) podría darse, en primer término, por su belleza y refinamiento, seguido de su carácter amable y educado. Elementos propios de una clase media tracional.

después de escucharlo. Recordemos que con esto Adrien desmiente la amistad que tuvo con Frantz¹⁵. En ese momento, Adrien se reconoce como un cobarde. Justifica su ocultamiento diciendo que era lo mejor: “tal vez porque nos hacía bien, a todos”; que de hecho podríamos verlo como parte de una depresión,

[...] la persona deprimida evita la posibilidad de la independencia y de tener más vida, porque esto es lo que la amenaza con la destrucción y la muerte. Se aferra a las personas que la han esclavizado en una red de obligaciones aplastantes, en interacciones donde es menospreciada, pero porque son precisamente esas personas las que se suponen su refugio, su fortaleza, su protección contra el mundo. Como la mayoría de los deprimidos, esa persona deprimida es una cobarde que no será capaz de mantenerse sola en su propio centro, que no podrá sacar de su interior la fuerza necesaria para hacer frente a la vida. [...] Uno literalmente ha muerto para la vida, pero ha de seguir físicamente en este mundo. (Becker, 2003, p. 133).

A esto lo podemos ver explicitado cuando, al hablar de la militancia pacifista de Frantz, Adrien le dice a Anne “yo era como él”; no le dice “yo soy como él era” o



“él era pacifista, como yo lo soy”, sino que se autorreferencia en un tiempo verbal pasado. Podríamos entrar a jugar con las combinaciones del lenguaje hasta el

¹⁵ Esta relación ideal por momentos mezcla la amistad con el vínculo amoroso, a tal punto de no quedar en claro, si tomáramos únicamente las creaciones imaginarias de Adrien, si hubo algo más que una amistad.

infinito¹⁶, pero lo importante a remarcar es que habla de un Yo que “era”, es decir, era alguien en el momento previo al asesinato, ahora dejó de ser, como si expresara su interioridad como muerta. Es algo que no se perdonará jamás (expresado hacia el final de la película por él mismo): ser el asesino de un otro -pacífico- producto de la cobardía.

Esa situación que le excede a Adrien confirma su alojamiento definitivo en la casa de su madre, junto a Fanny, su pareja de toda la vida. Podemos decir que Adrien actúa bajo la siguiente premisa: si ya se considera muerto, lo que queda de él en vida¹⁷ deberá traer cierta tranquilidad para las pretensiones del entorno que le rodea, algo capaz de consumarse (al menos en parte) por la vía del matrimonio.

Una de las consecuencias de ello es un estado de padecimiento que imposibilita cualquier proyecto a futuro junto a Anna. Para el caso, Kierkegaard (citado por Becker) dice que,

En general, lo fantástico es aquello que conduce a un ser humano de tal manera hacia lo infinito, que simplemente le aparta de sí mismo, y de ese modo también le impide que regrese a su centro. Así, cuando el sentimiento se vuelve fantástico, el yo simplemente se volatiliza más y más [...]. El yo, pues, vive una existencia fantástica en una empresa abstracta en pro de lo infinito, o en aislamiento abstracto, en el que constantemente está ausente de sí mismo, y gracias al cual se aparta cada vez más. (Becker, 2003, p. 128)

Esta descentralización que volatiliza al Yo es el anverso de la actitud de Adrién¹⁸. En todo caso podríamos definir con las palabras de Kierkegaard el acto de Anna al

¹⁶ Podríamos pensar que Adrien habla de su Yo en pasado porque se retrotrae al momento de la guerra.

¹⁷ Casi reducido a su presencia física.

¹⁸ “Es un joven atormentado y perdido. Perdido entre el deseo, la culpabilidad, la familia. Al principio se sabe poco de él, es muy misterioso. Cuanto más avanza la película, más decepciona a Anna. El trauma bélico le ha marcado con una especie de impotencia; le falta coraje y se hunde en una

quedarse en París pese al fallido encuentro con Adrién; la concreción de esa fantasía se palpa en la carta que les envía a los padres de Frantz contándoles lo que ellos (y ella) siempre quisieron escuchar.

Podemos, a partir de lo dicho, arrojar el primer resultado: el ocultamiento se hace patente en Anna y en Adrien, de distinto modo y por distintos motivos particulares, pero con un imperativo general: evitar el sufrimiento de personas allegadas; como consecuencia de esta ética, la angustia repercute en ambos y no parece ser algo posible de eludir ni superar. En consecuencia, por querer lograr cierta armonía y tranquilidad en el entorno, su bienestar se imposibilita.

Maniobra estética

Podemos ver a Frantz como la oposición a la teoría baziniana¹⁹. Si por momentos en la película parece haber una propuesta formal ligada a los estándares del cine comercial más convencional, la alternancia entre el uso de rollos en color y rollos en blanco y negro quiebra esa tradición. Esta alteración visual es quizá la más disruptiva en la película.

En una entrevista realizada a François Ozon sobre la película, el director comenta sobre los criterios artísticos propuestos en la misma:

[...] En *Frantz* no quise inclinarme hacia la estilización, todo lo contrario, la película debía estar anclada en un fuerte realismo. Es un periodo ideal porque tenemos acceso a mucha documentación fotográfica y cinematográfica. Pero me di cuenta muy rápidamente de que no disponía del presupuesto necesario para realizar una reconstitución tan precisa como la que deseaba. Localizando

neurosis de la que es incapaz de salir. Su obsesión o su amor por Frantz son letales, pero no desea dejarlos atrás." Dice el director François Ozon en una entrevista.

¹⁹ Aquella que habla de una tendencia del cine a transparentar con el montaje.

con Michel Barthélemy, el director artístico, encontramos decorados interesantes, pero cuya reconstrucción era demasiado cara. Un día se me ocurrió pasar las fotos de las localizaciones a blanco y negro. Hubo un milagro, todos los decorados funcionaban a la perfección y, paradójicamente, con el blanco y negro conseguíamos un mayor realismo, una mayor veracidad, porque todas las referencias de la época están en blanco y negro. (Ozon, 2016)

Es decir, la propuesta de hacer un film con predominancia del blanco y negro no surge como propuesta previa sino como resultado de una carencia presupuestaria²⁰.

Buscarle un sentido ajeno a la justificación del propio director sobre el uso del monocromo sería buscar cierto encanto estético fortuito. En este caso la limitación económica delimita la posterior construcción del sentido. Pero no solo delimita a posteriori, sino que, considerar rodar (mayormente) en blanco y negro, es también producto de una tradición basada en registros monocromáticos. Por lo que esa tradición de registro legitima la verosimilitud de representar en blanco y negro esa época específica²¹.

Esta búsqueda formal que combina lo económicamente disponible con lo efectivamente verosímil no equivale necesariamente a la idea de buscar emular, desde el presente, una recreación de las cintas fílmicas de esa época. Frantz más bien parece buscar una fusión entre eso y los estándares actuales de filmación: tengamos en cuenta la dinámica del montaje, cambios de color, los movimientos reiterados y suaves de cámara, el trabajo con los ambientes sonoros, entre otros elementos que

²⁰ Esta mencionada carencia presupuestaria podría ser puesta en tela de juicio si consideramos que fue una película rodada en formato analógico 35 mm, con cámaras Arri y lentes Carl Zeiss, rollos Eastman y Kodak, posteriormente digitalizada a formato 4k. Estos mismos dispositivos de registro (de primera línea) requieren de una suma de dinero que, en países como Argentina, serían propios de un cine de alto presupuesto.

²¹ El proceso de colorización de archivos históricos filmados en blanco y negro (como los de la primera y segunda guerra mundial) ha comenzado a tener mayor relevancia y sistematización en estos últimos años.

dan cuenta de que las marcas formales de la época de rodaje actual están explícitamente presentes.

En definitiva, la representación realista de una época en particular no tiene por qué estar atada a características formales de una época, no es condición necesaria que para hablar de ese período histórico de entreguerras haya que usar criterios ya canonizados, universales y legítimos. ¿A qué queremos llegar con esto? Al hecho de que la transparencia del montaje generalmente se da cuando la película apela a criterios formales propios del cine hegemónico. Cuando una película se aleja de esas convenciones²², aparecen elementos del orden más “artístico” o “autoral” que evidencian la artificialidad narrativa, y por ende, buscan generar un distanciamiento entre obra y espectador.

Tomamos esta entrevista de Ozon para buscar una respuesta más a los criterios de la película, algo que nos ayuda para entender por qué en la película se optó por esa mezcla de transparencia y explicitación. En la ya mencionada entrevista, más adelante, cuando le preguntan sobre el porqué de las escenas en color, Ozon responde:

Decidí usar el color como elemento de puesta en escena e integrarlo en las secuencias de flashback, de mentiras o de felicidad, como si la vida volviese de pronto a un periodo de duelo, y el color irrigase los planos en blanco y negro de la película. (Ozon, 2016)

En otras palabras, no hay un criterio estandarizado de antemano que diga cuándo necesariamente vaya a ir la toma en color o en blanco y negro; su paso de una a otra

²² Frantz lo hace en parte.

es gradual y momentáneo, su criterio pasa más por una motivación personal aleatoria²³ que por un criterio rígido y/o marcado de antemano. Más allá de las justificaciones, gustos o preferencias de cada espectador, la propuesta estética tiene cierto carácter rupturista con la tradición hegemónica precedente del cine de esa época.

Los resultados de esta mixtura cromática se ven solventados gracias a la mencionada suavidad de los movimientos de cámara; no hay en ningún momento alguna brusquedad que rompa con la propuesta de la cámara montada. Los criterios para los movimientos de cámara, su puesta, el encuadre y la composición, así como también los criterios de iluminación de personajes y de fondo siguen una línea de representación clásica, no hay quiebres en estos aspectos. Algo que podemos verlo como una manera de balancear la brusquedad del cambio de color a blanco y negro.

En este sentido, la coherencia de la correspondencia (que aparezca en cuadro quien habla, la lógica del plano/contraplano para los diálogos, la apelación a la versatilidad de la cámara cuando los lugares son espaciosos -como en las tomas en el museo del Louvre-, la fijación de la cámara en los lugares cerrados y reducidos, entre otros) resaltan otros elementos diegéticos dirigidos a la interiorización con la historia. Es sabido que, si todo en la historia fuera representado con experimentaciones formales, la película muy posiblemente quedaría sobrecargada de información, haciéndola difícil de comprender.

En lo sonoro, las voces se constituyen como el elemento sonoro central. Los ambientes y su información sonora son reducidos a lo necesario²⁴, centrando la

²³ Sumado a algunas limitaciones que el director artístico Michel Barthélemy haya encontrado en el ejido urbano.

²⁴ Que no significa, para esta película, que suene todo lo que se supone que deba sonar, sino sólo lo útil para la historia.

atención principalmente a los diálogos. La música extradiegética complementa el dramatismo de algunos momentos clave en el relato; un claro ejemplo es cuando Anna comienza a meterse al lago sola (sabemos que está pasando por un mal momento y que no sabe nadar). Si no hubiera estado la música, posiblemente tardaríamos más en confirmar que el motivo por el cual se mete al agua es para intentar quitarse la vida, la melodía presente en la toma, que nos remite a nuestra educación cinematográfica, nos anticipa que ella corre peligro. También en otras tomas de poca duración se aplica música extradiegética, pero por períodos de tiempo muy cortos y con el fin de realzar el dramatismo de lo que va ocurriendo en pantalla. En definitiva, la música aparece siempre en un segundo plano y sin cobrar un protagonismo hegemónico, funcionando como herramienta que acentúa lo mostrado.

Mayor relevancia tiene en cambio la música diegética, presente en momentos privados, como cuando invitan a Adrien a tocar el violín en la casa de los padres de Frantz, o cuando se canta en los bares de Quedlinburg y París. A diferencia de la música extradiegética, que, como dijimos, hace de soporte, la música ejecutada por los personajes en escena forma parte directa de la historia y las consecuencias son de otro orden: no sólo capitaliza la atención de lo que vemos en pantalla, sino que forma parte de la historia misma. Esto, que puede parecer una obviedad, es fundamental entenderlo: estamos hablando de música en ambos casos, la diferencia es que a la primera (la música agregada en la mesa de edición) la podemos sacar y la historia sigue teniendo un grado de coherencia²⁵; si sacamos la segunda, estamos sacando parte del relato mismo, su narrativa podría quedar trunca.

²⁵ Más allá de que cambie el significado de la escena y/o película.

En cuanto al montaje, la película propone un relato lineal agregándole lo que en principio parecen *flashbacks*, pero que en realidad son situaciones inventadas por Adrien, a excepción de un único momento en el que el joven le cuenta a Anna sobre



cómo fue el momento en que mató a Frantz.

Esta propuesta, de mostrarnos los recuerdos inventados y el recuerdo verdadero de Adrien como paréntesis a la sucesión lineal de los acontecimientos, nos remarca la centralidad del personaje para la historia, ya que, si bien la película propone ser encarda desde el protagonismo de Anna, la novela desde donde surge, llamada *L'homme que j'ai tué* (Maurice Rostand, 1925), y su primera adaptación cinematográfica *The Man I killed* (Ernst Lubitsch, 1932), tienen como protagonista principal a Adrien, al punto de ser el título original la anticipación de algo central para la historia de la película. Ese hombre al que mató Adrien se mantiene como misterio en esta readaptación: no sabemos, hasta su confesión que fue él el responsable. Generando cierta impronta de suspenso dramático que mantiene todo en una nebulosa cautivante.

Notas finales

Tomemos una observación acerca de la representación de la que ya hablamos en la introducción y que sirve para definir el resultado de los criterios formales acaparados:

Hay una contradicción en la representación que puede verse especialmente en la representación cinematográfica: por un lado, la tendencia hacia una representación fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo, y por otro lado la construcción de un mundo en sí mismo, distanciado del referente. (Casetti, F; di Chio, F., 1991, p. 122)

Agregaremos que pueden ser dos tendencias diferenciadas, pero no contradictorias, ya que el objetivo de ambas es que sirvan a la verosimilitud y consolidación de la historia.

En la película *Frantz* ese distanciamiento del referente está principalmente dado por el estilo visual²⁶ ya que, a juzgar por el resto de la propuesta escenográfica (compuesto entre otros por la interpretación actoral, la propuesta sonora, su montaje alternado pero esclarecido, su guion estructurado en tres actos -inicio, nudo, desenlace-), la película está dominada por el realismo narrativo (y no formal) cinematográfico.

La complejidad de la coyuntura en la que se da esta historia de amor merece un estudio aparte que dé cuenta de cómo nace de a poco, y con predominancia en las generaciones jóvenes de esa época, el huevo de la serpiente que se convertirá en el

²⁶ Para el concepto de *estilo* tomamos como referente lo propuesto en *El arte cinematográfico*: “El estilo, pues, es aquel sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas. Toda película tenderá a recurrir a opciones técnicas concretas para crear su estilo, elegidas por los cineastas dentro de las limitaciones de las circunstancias históricas. [...] El espectador tal vez no advierta conscientemente el estilo cinematográfico, pero desde luego, realiza una importante contribución al efecto y el significado global de la película.” (Bordwell, 2015, p. 335)

nacionalsozialismo unos años después. Este fenómeno se explicita en la película cuando Adrien, volviendo a su casa después del baile al que fue con Anna, se topa con un joven alemán borracho tirado en la calle al que intenta ayudar, y este joven, al escuchar el tono de extranjero de Adrien, se pone agresivo de inmediato.

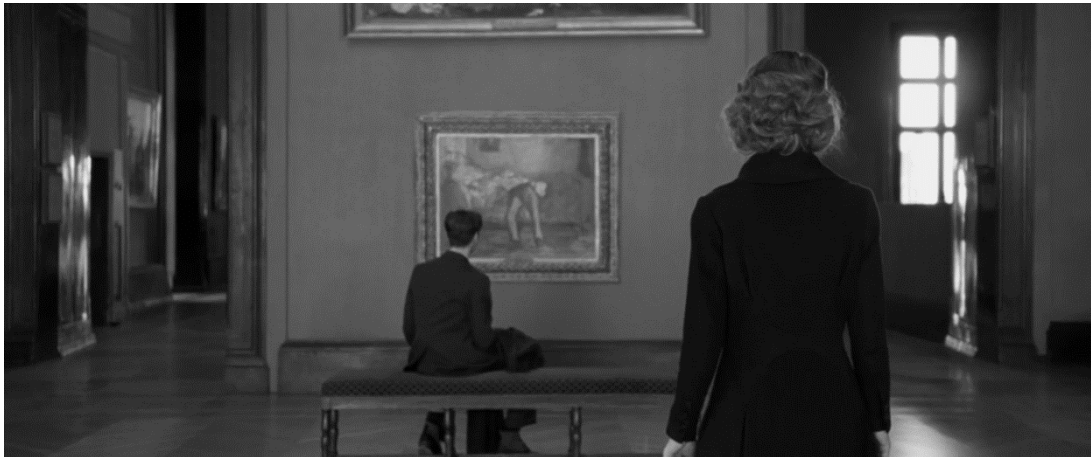


Estos detalles diegéticos (que dejan de ser secundarios cuando entramos en el análisis sociohistórico) construyen esa tensión propia del momento histórico.

Otro interrogante pendiente a trabajar es la construcción imaginaria que Adrien hace sobre los momentos que supuestamente pasaron juntos con Frantz, ¿Por qué recrea esas situaciones particulares? ¿Son sus ocurrencias brotes creativos o más bien formas de lidiar con la exigencia de recuerdos por parte de los padres de Frantz?

Por el momento, parece pertinente dejar en claro cómo la época determina un carácter de melancolía²⁷ y angustia, algo traducido en la película como aquello que impide la alegría de los personajes. Eso parece darse debido a que una de las características de esa época, el pesimismo, también caracteriza nuestra actualidad.

²⁷ Siguiendo lo propuesto por el Freud de *Duelo y melancolía*, la pérdida en la melancolía es algo propio a la realidad psíquica; no como ocurre con el duelo, en donde la pérdida es externa y se reacciona frente a eso.



Por lo que la figura de Anna (figura individual) se consolida como la encargada de ir en contra y superar la sociedad. Ese sentido de la superación se consagra en la escena final, cuando ella va al Louvre a ver la obra *Le suicidé* de Manet: cuando el joven sentado a su lado le pregunta si le gusta la obra, ella responde que sí, incluso comenta que le dan ganas de vivir al contemplarla. Pareciera querer decirnos que el arte es la única vía posible, o al menos una de las más efectivas, para hacernos lidiar con las asperezas de lo real²⁸. En definitiva, es esta característica la que nos permite



fundamentar la presencia de huellas actuales (como la individualidad, angustia, negación de la muerte, entre otras), en la reconstrucción de la época de entreguerras.

²⁸ No es casual que se haya elegido esa obra de Manet cuyo tema es el suicidio.

LA FILLE INCONNUE

Ficha técnica

Título original: La Fille Inconnue. **Año:** 2016. **Duración:** 113 min. **País:** Bélgica. **Dirección:** Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne. **Productora:** Les Films du Fleuve.

Sinopsis

Una noche, después del cierre de su consultorio, Jenny, una joven doctora, escucha el timbre, pero decide no abrir. Al día siguiente, se entera que han encontrado, no lejos de allí, a una joven muerta, sin identidad. Jenny se da cuenta que esa joven era quien tocó el timbre.



Personajes

Jenny Davin (Adèle Haenel): protagonista de la película. Médica joven con una carrera estable y un futuro en ascenso, pero al enterarse de la muerte de la chica desconocida su culpa teñirá todo el relato.

Julien (Olivier Bonnaud): joven que se encuentra haciendo las pasantías para recibirse de médico en la clínica de Jenny. Fue víctima del maltrato de su padre cuando era joven, algo que influye en su desempeño profesional y que le hace notar que la medicina no es lo suyo.

Nadège Ouedraogo (Felice Koumba): es la desconocida chica asesinada, migrante ilegal, trabaja de prostituta. Su hermana (único familiar que vemos) está en la misma ciudad que ella y trabaja en un ciber café.

Jérémie Renier (Vincent Smet): Personaje que contribuye en la muerte de Felice al presionarla para que tengan sexo. Su inestabilidad emocional y turbación por la muerte de la joven lo llevan a un intento de suicidio fallido. Ingres a la trama gracias a que su hijo (que conocía a Felice) es paciente de Jenny.

“Todos somos responsables de todos los demás,
pero yo soy más responsable que cualquier otro”

Aliosha en *Los hermanos Karamázov*

Consideraciones sobre la historia

La película trabaja con una problemática frecuentada en el cine de estos últimos años: migrantes. Personas que llegan de manera ilegal a Europa en condiciones indignas y mortales han desatado una ola de películas con historias centradas generalmente en un solo personaje.

Si bien hay una considerable diversidad de historias (cada una con sus particularidades), el mensaje de estas películas pareciera ser el mismo: mostrar mediante la recreación ficcional las dificultades atravesadas por el migrante para conseguir una vida digna. Así y todo, esta película no parte de ninguna persona migrante, de hecho, la migrante que muere en esta película no la vemos en pantalla. Y no la vemos en pantalla porque pareciera ser que el objetivo directo de la película no apunta a la denuncia²⁹, sino a indagar un poco en cómo un hecho inusual para la protagonista puede llevarla a un replanteamiento de su actitud para con el resto.

¿Cómo nos presentan a la protagonista? Desde el inicio vemos que Jenny Davin es una médica que se atiene a la rigurosidad del horario, esa clínica parece funcionar gracias a su inalterable temperamento. Su rutina es el motivo detonante de la historia: Jenny atiende el timbre sólo en horario de trabajo y el enterarse que la muerte de Felice fue en parte por no haber contestado, causará un posterior sentimiento de culpa que configura el cimiento narrativo desde el que se encara esta

²⁹ Al menos no en un primer plano.

trama. Ya con esto tenemos un primer indicio acerca de qué personaje se nos propone para identificarnos: una profesional de clase media con una vida sin alteraciones notorias.

Jenny

A Jenny la podemos conocer casi que desde el comienzo de la película y con las primeras escenas tenemos su personalidad definida: médica tranquila, pero de carácter, sobria en el trato, pero con gestos que les transmiten confianza a los pacientes (no olvidemos la importancia que ella expresa por el secreto profesional entre médico y paciente). Es una persona solitaria de la que no sabemos nada más que los gajes de su oficio. En ningún momento de la película la vemos vincularse con otras personas de manera afectiva -como podría ser con algún familiar, pareja o amigos.



No parece presentarse una progresión en su personalidad o un giro en su comportamiento, las variables de actitud no dejan de estar ligadas a una estructura subjetiva que parece estar bastante asentada.

Una escena fundamental es al comienzo de la película, cuando los dos inspectores de la policía llegan a su consultorio (la mañana siguiente de la noche en que no atendió el timbre) para decirles a Jenny que habían encontrado muerta a una joven en la zona de construcción de enfrente. Este momento en el que se da cuenta de que la persona que había tocado timbre era la misma que apareció muerta, es traumático (y decisivo en lo que hace a la trama) para Jenny: al enterarse de lo sucedido, su voz se quiebra y un desconcierto la invade. A pesar de la conmoción, su costumbre profesional y formación parecen casi obligarla a no hacer patente la repentina tristeza.



Lo primero que Jenny ve de esta chica desconocida es lo registrado por un aparato de monitoreo que funciona las 24 horas, la información para ella (y nosotros) sólo es visual y testimonial. De todas maneras, el impacto emocional de esas imágenes registradas parece ser mayor comparadas con otros personajes que habían tenido un trato directo con Felice. De esto surgen dos posibles respuestas, o por un lado Jenny tiene una sensibilidad mayor a la del resto de los personajes; o la importancia/impacto de lo filmado repercuten de tal modo en ella que la hacen

encarar su muerte de otra manera a la que la encaran los otros personajes. Esta segunda respuesta puede ser fácilmente refutada si tenemos en cuenta que los detectives también vieron estos registros de la cámara o que otros personajes trataron con ella y no parecen haber sido movilizados de la misma manera que Jenny.

Por lo que parece ser que hay una intención de distinguir a la protagonista por cierta humanidad ausente en su entorno, faltante en el resto de los personajes. Dichos personajes muestran una postura homogénea y similar: convencerla a Jenny de que no fue ella quien la mató ni tampoco la culpable de su muerte. Un ejemplo es cuando ella va a visitar al médico retirado (su maestro) y le comenta de la situación: le dice que si hubiera atendido el timbre esa desconocida no hubiera muerto, y él le responde: “Es cierto, pero tú no eres quien la mató”, comentario que nos permite introducir a Edgar Morin cuando dice que

[...] el horror a la muerte depende estrechamente de lo desligado que esté el individuo en relación a su grupo; cómo, recíprocamente, la presencia imperativa del grupo aniquila, inhibe o adormece la conciencia y el horror a la muerte.
(Morín, 2003, p. 36)

La película manifiesta como el grupo social opaca esa conciencia de muerte y por ello la soledad de Jenny justifica su acercamiento a la muerte. Ciertos personajes de su entorno buscan desligarse de la muerte de esa desconocida porque de esa manera se mantiene la morada de su entorno, esa morada (para este caso la clínica y sus respectivos médicos) no podría permitirse tener una colega asesina entre ellos. Ahora bien, un posible razonamiento de este médico maestro de Jenny o de cualquier allegado a la protagonista es el siguiente: como Jenny no mató a Felice directamente, y como ésta es una migrante que en nada afecta la vida de ese ni ningún médico, no

hay problema a resolver porque esa muerte es ajena a la vida de ese grupo social específico de médicos, en otras palabras, creen que la muerte de esa migrante no afecta la vida personal de su grupo social. En este sentido, también parece presentarse, a través de los médicos como ejemplo de una porción de clase media, cierta denuncia sobre el actual desinterés de dicho estrato social por la figura de ese Otro no respetado, que a la vez es temido por desconocido y ajeno.

A estos intentos del entorno de Jenny por calmarla y eximirla de la culpa (cosa que no da resultado) se le opone lo que el padre de Bryan le dice. Recordemos que sobre ya casi el final, en el punto del clímax narrativo le confiesa a Jenny que la muerte de la chica había sido culpa de él. Vemos entonces acá como este hombre desesperado por la culpa, y angustiado por su error, busca la absolución del sentimiento de culpabilidad, tratando de hacer a Jenny la única responsable de lo sucedido. Esa escena hace patente la idea de que “la muerte se desemboza sin duda como una pérdida, pero más bien como una pérdida que experimentan los supervivientes.” (Heidegger, 2014, p.261), y esa experiencia está siendo vivenciada por ambos, aunque de distinto modo: el padre de Bryan con un estrés postraumático, y Jenny con una postura de trascendencia espiritual algo estoica³⁰. Vale la pena recordar que

[...] ambas escuelas, la epicúrea y la estoica, retoman algunos puntos notables de la tradición socrática. Sin embargo, mientras el epicureísmo ve la muerte como una necesidad ineluctable [...] huyendo de todo lo que pueda generar dolor y frustración, y además con un profundo sentido anti metafísico, el estoicismo, ve la vida individual como un pequeño reflejo en el océano de la naturaleza, el alma individual como la expresión individual del *anima mundi*,

³⁰ Reflejado cuando ella dice que la chica no murió porque aún seguía en sus pensamientos.

hecho por el cual no hay que temerle a la muerte, sino vivir con una fuerte convicción que en nuestro destino individual se proyecta un sentido trascendente y que lo mejor que podemos hacer es buscar seguir viviendo después de ella en el recuerdo de los demás, gracias a la gloria producida por nuestras acciones y obras. (Daturi, 2013, p.79)

A decir verdad, lejos estaba Felice de ser recordada gloriosamente, pero podemos decir es que, en esa escena de discusión de Vincent y Jenny, ella tiene una postura más bien estoica (como mencionamos antes), algo paradójal -si se quiere- teniendo



en cuenta su formación médica (heredera del positivismo cientificista) y su manipulación del cuerpo humano. Mientras que Vincent no reconoce en Félíce una persona con posibilidades, la reduce al rol de migrante y prostituta intrascendente, algo que parece ser la manera suya de tranquilizarse por su accionar. Lo que Vincent teme en primer lugar es perder lo conseguido en la vida hasta el momento e ir a prisión, pero, en segundo lugar, él cree que, confesándose ante la policía, Felice no va a dejar de ser un cadáver. La representación que de él hacen en la película (con

esa actitud de indiferencia por la identidad de Felice), sumado al intento de suicidio, parecen ser maneras de justificar su rol de “asesino”³¹.

El consultorio es el espacio donde suceden las grandes confesiones, donde se dan a conocer los datos fundamentales para el desarrollo del relato. Funciona como un lugar de desahogo, algo que se ve en dos escenas principalmente: la más importante es la que mencionamos anteriormente, cuando Vincent admite haber sido el culpable de la muerte de Félice; la otra es cuando, ya casi terminando la película, la mujer que trabajaba en el cibercafé cercano al lugar del hecho dice que es la hermana de Félice. Esta mujer tiene un rol fundamental en la película, ya que es ésta quien le dice a Jenny como se llamaba la chica que murió, gracias al nombre, Jenny termina de darle una identidad más completa a esa desconocida. Luego de contar con este dato vemos a Jenny pedirle un abrazo a la hermana de la fallecida. Este es el segundo momento claro en el que aparece una joven sensibilizada al margen de la médica obsesionada con lo ocurrido³², y tal vez esa sensibilidad sea producto de la satisfacción de haber cumplido con lo que se propuso cuando comenzó con su investigación personal: saber quién era esa chica que murió.

Para cerrar este punto, la ética de Jenny se constituye bajo la persistencia en el trabajo individual y la desconfianza en aquellos personajes que tengan información útil acerca de Felice (lo que los coloca en una posición de poder). Otro carácter aparece cuando Jenny trata con sus pacientes (momento en el que ella tiene el poder).

³¹ La película deja en claro que, más allá de que Vincent no la matara directamente, es el que mayor influencia tuvo en el final trágico de Felice.

³² El primer momento es cuando Jenny viaja al pueblo para ver a Julien y la abuela de él le regala a ella un pan dulce. Este pan dulce es el único regalo que recibe en toda la película, casi podríamos decir que es lo único que *recibe* en toda la película.

Por lo que, en definitiva, la sensibilidad, tranquilidad y amabilidad aparecen en ella cuando tiene cierto poder. Abstrayendo, podemos decir que su comportamiento entra en disonancia con la ética levinasiana, que propone que la apertura hacia el Otro se da justamente aceptándolo en tanto totalmente Otro (inaccesible para el Yo en su totalidad), y no manipulándolo a nuestro interés, que sería una expansión del Yo al Otro. Jenny no tolera esa ausencia de identidad en esa chica desconocida, necesita humanizarla pero en sus términos, es decir, adaptarla a su necesidad.

Identidad y temperamento

A la chica desconocida -de la que en la mayor parte de la película lo único que se sabe es que murió- la vamos conociendo, como es de esperarse, desde Europa y por europeos. El mensaje que parece trazarse es claro: para los negros no hay lugar en ese país. En este sentido la película se adhiere a la oleada artística global y actual de denuncia al sistema social. Aquellos migrantes que aparecen en la película forman parte de una clandestinidad laboral en donde la dinámica de sometedor-sometido parece ser el principal configurador de los vínculos sociales³³.

La información más relevante sobre esta migrante proviene de dos fuentes distintas: en primer lugar -cronológicamente-, el mencionado sistema de vigilancia, la primera información es la desesperación de esa joven peligrada. ¿Qué hubiera pasado si no había una cámara de seguridad instalada en ese lugar? ¿Qué hubiera pasado si Jenny no veía la imagen grabada que le muestra a una chica desesperada

³³ Este nivel de agresión social no está solo en los migrantes, también lo vemos en muchos pacientes que, aunque no se deja totalmente claro a qué estrato social pertenecen, sabemos que no son personas muy adineradas y que quizá esa agresión esté justificada, desde una mirada de la película, porque, en el afán de conseguir dinero para mantenerse, el mismo sistema los impulsa a ser agresivos.

huyendo de algo o alguien? El rol del sistema de vigilancia en este sentido aparece como una figura fundamental, en primer término, como herramienta clave para la investigación policial (que implica el buen desempeño de una fuerza estatal), y, en segundo término, alimenta la futura búsqueda de información por parte de Jenny.

La segunda fuente es la de gente que conocía a la desconocida asesinada: el dueño del garaje ilegal y su padre, el proxeneta, Vincent y la hermana de Félice. En general, pareciera ser que con los personajes secundarios no se puede simpatizar fácilmente, todo lo contrario, tienden a generar rechazo. Veamos algunas demostraciones de esto: ciertos personajes tienen un grado de pasividad que roza con la indiferencia, como los pacientes mayores de Jenny, personas serenas, calmas; son presentadas como seres fantasmales sin una influencia notoria. Otros son más violentos, como el hombre que tiene un garaje ilegal y que intenta pegarle a Jenny cuando la ve hablando con su padre, otro ejemplo es la pareja que discute con ella en el consultorio, escena en donde el joven (de no más de 30 años) le tira el estetoscopio. Un escalón más arriba (si optamos por seguir la jerarquía de importancia de personajes para la historia) encontramos también figuras con cierta violencia, como el niño Bryan, que empuja a Jenny a un pozo, o el mencionado Vincent, que le grita (y llega al borde de la violencia física) cuando confiesa haber sido quien causó la muerte de Félice.

Si hay algo entonces que aparece en este mundo es un clima hostil, dominado por la violencia en algunos (aquellos que están en edad laboral) y la impotencia en otros (ancianos y niños, como también la hermana de Felice -migrante-). Es decir, la crítica de esta película, desde una perspectiva social, parece estar apuntada a la condición de salvajismo que el trabajo y el mercado genera, dejando a aquellas

personas ajenas al rango etario laboral como víctimas sumisas. Esta construcción diegética también parece justificar la sensibilidad de Jenny para con la muerte del extranjero, reafirmando su condición de joven aventurera³⁴ en contraposición a un ambiente donde la muerte está digerida u omitida.

El mismo criterio

La película no plantea ningún quiebre con la tradición estética del cine europeo estándar reciente que le precede. La cámara se dedica al mero registro de lo que acontece tratando de dar la impresión de transparencia.

Esta transparencia es fundamentada cuando tomamos en cuenta distintos aspectos formales: en primer lugar, la mencionada fotografía. No hay ninguna alteración estética del registro optado y encuadrado, la iluminación se usa para reforzar un tratamiento sobrio. No hay un planteamiento lumínico que exagere o altere lo generalmente concebido como “natural”, como sí podría ocurrir en películas como *La la land* (2016) o *Schindler's list* (1993), por mencionar dos películas conocidas y con criterios fotográficos que sugieren otra propuesta al registro “neutro”³⁵. Por otra parte, aunque no haya una propuesta innovadora, esa neutralidad resalta la crudeza de la historia de Jenny. Lo que responde a la tradición de este tipo de cine: primar la denuncia y explicitación de alguna injusticia por encima del uso más “artístico” o creativo del cine.

³⁴ Y la llamamos aventurera porque la osadía investigativa en la que se embarca la hace distinguirse del resto.

³⁵ Si bien es cierto que estas dos películas están inscriptas en otra forma de concebir y hacer cine, no resulta desatinada la observación si tenemos en cuenta que, a pesar de los avances en la sensibilidad lumínica en las cámaras, sigue usándose (en menor medida) la iluminación artificial con fines narrativos

Esta intención, defensora de que la mediación técnica es capaz de no exceder o influir en la historia, de que no hay ninguna exaltación visual y/o sonora autónoma, busca evitar la libre asociación entre lo representado audiovisualmente y lo representado como significante independiente; haciendo de la variable formal una variable dependiente del mensaje a transmitir. En este sentido, la idea del registro como testimonio, parece consolidarse como un imperativo intransigente para los hermanos Dardenne, algo presente en esta película también.

Esta pretensión testimonial, en la cual se filma “lo que se puede” debido al carácter impredecible de lo que va ocurriendo, podemos verla materializada en el frecuente uso del fuera de campo. Generalmente utilizado para acentuar dicho componente azaroso del devenir filmado, reduciéndose lo representado a la



información visual (anclada en el protagonista) y al *background* sonoro³⁶.

La decisión fotográfica mencionada avala la centralidad de Jenny en el relato, cada situación que aparece o no en pantalla es consecuente a Jenny. Cualquier

³⁶ Es decir, al ambiente sonoro de fondo, que ayuda a crear un ambiente específico.

acontecimiento que se desenvuelva en el relato la tienen a ella como eje, decisión que le da un gran peso a la figura protagónica como encargada de la fluidez narrativa.

Las tomas, en *La Fille Inconnue*, son entonces la búsqueda por tener como centro narrativo y compositivo a Jenny, dejándose a los distintos escenarios por los que se mueve como accesorios. En ningún momento el escenario es el protagonista. En definitiva, lo que se ve en cámara no es una imagen precisamente armónica debido al uso de cámara en mano³⁷, pero tampoco llega a ser una propuesta desprolija porque hay una intención de componer, como dijimos, siguiendo una tradición de estilo testimonial.

Por otro lado, tenemos la propuesta sonora, acorde a la propuesta fotográfica. La coherencia permanente entre lo que se ve y lo que suena hace que el registro pase inadvertido en un primer visionado: si la historia resulta atrapante, el espectador tiende a olvidar la mediación técnica. El realismo perseguido hace de la musicalización algo prohibido para la película. Podemos encontrar reflexiones precedentes de gran peso que legitiman esa decisión, quizá una de los más emblemáticas sea la de Andrei Tarkovsky al decir que,

Para conseguir que la imagen fílmica sea real y plenamente sonora, probablemente haya que prescindir conscientemente de la música. Viendo las cosas desde un punto de vista estricto, el mundo transformado fílmicamente y el musicalmente elaborado son dos mundos paralelos, en conflicto. Un mundo sonoro organizado de forma adecuada es, por esencia, un mundo musical y como tal un mundo profundamente cinematográfico. (Tarkovsky, A., 2002, p.187)

³⁷ Quizá haya sido usado un *steady-cam*, el avance en la estabilización (mecánica y digital) en materia fotográfica ha hecho difícil diferenciar si hay uso o no de algún elemento estabilizador ajeno a la cámara misma.

¿Hacia una invisibilización del montaje?

La pretendida transparencia de la película adopta otro mecanismo de invisibilización al más reconocido e implementado: como ya dijimos, la cámara no aparece como una herramienta de registro demasiado prolija, sino que pareciera perseguir el encanto del registro periodístico o de cierto cine documental: una cámara en mano que se presenta como veloz en su captura producto del evitar dejar lo importante fuera de cuadro. Si tenemos en cuenta que

Para Bazin, el cine evoluciona hacia la eliminación del montaje. Si su esencia es el realismo integral, y el ilusionismo, lo que lo aleja de esa esencia, el lenguaje cinematográfico tiene como meta revelar la realidad, en lugar de sugerirla por medio de artificios, por más que esos artificios tiendan a naturalizarse.

(Schwarzböck, 2005, p. 45).

podremos concluir que una de las intenciones del registro es hacernos olvidar que la película tiene un montaje (lo que implica una desnaturalización de la “pureza” de lo real) y por ende una construcción (resultado de la intencionalidad) preestablecida,



para buscar inmiscuirnos en un registro testimonial de lo ocurrido. Desvincularse de la explícita artificialidad del montaje es el intento de borrar cualquier tipo de

expresión artística, que genera goce. Lo primordial es entonces narrar lo sucedido con la “seriedad” que la historia demanda. Por lo que el mensaje parece ser claro: a la muerte de una persona concreta se la trabaja con prudencia y sobriedad, esa prudencia yace en el registro formal testimonial.

La focalización, según vimos en la introducción, está concebida como el punto cognitivo desde el que se narra. Recordemos que “existe focalización interna cuando el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje” (Gaudreault, Jost, 199, p.150): esto ocurre con el relato de la película; no tenemos ninguna ventaja como espectadores respecto de lo que sabe Jenny. La cámara no adopta un punto de conocimiento superior al personaje de la diégesis, elemento que se vincula con lo dicho en el párrafo anterior sobre la intención de transparentar lo relatado.

Para poder concretar este punto de vista, resulta necesario establecer un criterio visual y sonoro homogéneo para toda la película, si recordamos que “la ocularización caracteriza la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” (Gaudreault, Jost , 1995, p.140), podremos confirmar que la focalización de la película se corresponde con un criterio de ocularización y auricularización recíprocos, en donde en ningún momento se nos da mayor información a nosotros como espectadores respecto de lo que el personaje conoce. Lo que se construye es una identificación total con Jenny al poner el punto de vista suyo a la par del nuestro. Es decir, no sabemos más ni menos sobre lo que pasa en la historia porque estamos a la par de ella.

Notas finales

De todas las películas trabajadas, ésta es la única que representa la muerte de alguien desconocido. Lo que demuestra que, al representar la muerte, la profundidad narrativa y el dramatismo de una película que trabaje el tema en cuestión no depende necesariamente de la muerte de algún cercano. El hecho de que Jenny se aboque por completo a la investigación del caso de Félice, parece justificar la idea de que la indiferencia por la muerte es para los insensibles (trasluciendo la moral de la obra). Jenny paga el costo en esa búsqueda al enfrentarse a situaciones complicadas, marcadas en su mayoría por el carácter de algunos personajes. Personajes con algo en común: la indiferencia y el desprecio. Esa violencia encarrila la muerte de Félice, de lo que podemos concluir que la muerte de la joven es responsabilidad de todos ellos, incluyendo a Jenny. Lo que diferencia a Jenny del resto es como esa muerte la empuja, como a personajes de otras películas con actitudes similares, a la odisea de echar luz sobre una muerte ignorada. Tomando a Edgar Morin, podemos justificar el afán aventurero de Jenny por “[...] buscar el peligro, el heroísmo, la exaltación, en una palabra, la guerra. Desean olvidar la muerte en la muerte.” (Morin, 2003, p. 43) Esa guerra es precisamente contra su entorno.

En definitiva, ese mundo representado en pantalla tiene todas las desventajas que el mundo actual puede ofrecer, pero inmerso en él hay una joven que viene a ocuparse de lo que nadie quiere, constituyéndose como una especie de heroína sin capa. La diferencia es que la película muestra la historia de un fracaso, el fracaso es la muerte de otra migrante más, otra joven que, de no ser por Jenny, hubiera pasado al anonimato absoluto. Pero no hay que confundirse, ese fracaso es irremediable, nadie podrá traerla de la muerte; y de allí surge la única justicia al alcance de Jenny

que, a duras penas y atravesando una odisea de enigmas, logra averiguar su nombre sumado a la compra de una parcela en un cementerio.

Resumiendo lo dicho anteriormente, la posibilidad en Jenny de haber atendido el timbre y que finalmente no lo haga, representa (de manera reducida) la actitud de un estrato social europeo específico, con cierta sensibilidad humana, pero que, por ciertas dinámicas sociales sumado a temores personales, no hace nada ante las injusticias cometidas contra los migrantes. De esta manera la película justifica esa culpa en ella, poniendo en juego a quien le pertenece la responsabilidad de lo sucedido.

QUELQUES HEURES DE PRINTEMPS

Ficha técnica

Título original: Quelques heures de printemps.

Año: 2012. **Duración:** 108 min. **País:** Francia.

Dirección: Stéphane Brizé. **Productora:** TS Productions

Sinopsis

Alain acaba de cumplir una sentencia de prisión por un delito cometido, por lo que decide regresar de manera temporal a casa de su madre. El conflicto en su vínculo aparecerá

cuando él se entere de que su madre sufre un tumor cerebral y ha optado por el suicidio asistido en Suiza.



Personajes

Alain Évrard (Vincent Lindon): Protagonista de la película, estuvo en cárcel un tiempo y su reintegración al mercado laboral es un problema que atraviesa toda la película, a esto se le suma también la relación conflictiva que tiene con su madre. Su temperamento confrontativo al conversar (principalmente con su madre) lo convierten en una persona difícil de tratar.

Yvette Évrard (Hélène Vincent): Madre de Alain, tiene un cáncer avanzado y ella lo sabe. Es una mujer dedicada a las tareas domésticas y los vínculos sociales que tiene se limitan a su vecino y su hijo. La película toma como eje los últimos días de ella previos a su eutanasia.

Clémence (Emmanuelle Seigner): amante pasajera de Alain, le otorga al relato cierta vitalidad al ser un romance que surge en la película. El fracaso de esta relación acentúa la imposibilidad en Alain de encontrar alguna estabilidad en la vida.

Olivier Perrier (vecino): hombre mayor vecino de Yvette, entre ellos hay una relación que, de manera implícita, parece insinuar algo más que una amistad más allá de que nunca se concrete efectivamente. Gracias a su calma, adquiere un rol de intermediario en los momentos críticos entre Alain e Yvette.

“A su manera, el suicidio resuelve lo absurdo. Lo arrastra a la misma muerte.”

Albert Camus, *El mito de Sísifo*.

La perspectiva

Quelques heures de printemps parece construir un criterio de censura diegética del placer. La situación en la historia parece solventar dicha privación omitiendo la mostración de momentos de disfrute tanto con Yvette como con Alain. ¿Hay una estética de lo fatídico? La única excepción de placer explicitada en pantalla es la escena en la que Alain tiene relaciones sexuales con Clemence, situación en la que, siendo generosos, podríamos clasificar de gozosa, ya que la escena viene precedida de un clima de cierta tensión con la madre e incertezas respecto al provenir de la relación con Clemence.



Las idas y vueltas en la relación madre-hijo, que podrían parecer inútiles si hacemos un abordaje superficial, permiten construir un ambiente de tinte realista caracterizado, además, por cierta distancia y crudeza en el trato madre-hijo. Algo a

remarcar de la película es la construcción de la muerte a partir de una “representación pura y simple de lo real”³⁸, que no equivale a decir rudimentaria, sino elaborada a partir de un fenómeno recurrente (lidiar con una enfermedad) capaz de sucederle a cualquier hijo con su madre.



Por otra parte, recordemos que la última escena de la película acaba con una toma de Alain solo, sentado afuera del centro de asistencia; después de verlo por un momento en ese lugar, se levanta y se va, queda en pantalla el fondo desenfocado, sin nadie, haciendo juego con la presencia de una nada absoluta difusa (desatendida) y abandonada por Alain mismo. En otras palabras, la muerte de su madre no parece angustiar demasiado a Alain, sino que se suma como otro fenómeno decepcionante más en su vida.

³⁸ La frase le corresponde a Roland Barthes al hablar de lo “real concreto” en *Lo verosímil* (1970), la cita fue extraída del libro *Contar con imágenes*, compilado por Ximena Triquell (p. 48).

Frente a esta particularidad humana (nacer, vivir siendo conscientes de nuestra condición finita, y morir) podemos tomar posturas diversas: una de ellas es la de un aparente escepticismo (que a veces cubre cierto núcleo pesimista), y la película parece tomar algunos elementos de este para caracterizar los personajes y el devenir. Según lo que aparece en pantalla, podemos concluir que pocas cosas tienen sentido alguno: qué diferencia había entre, por ejemplo, que Alain saliera de la cárcel o no, ¿qué ocurre con su vida? el tiempo pasa y él sigue mostrando cierta indiferencia, dolorosa, por cierto, pero cotidiana y asumida sin más.

Quizá esa indiferencia sea producto de que el dinero aparece como un problema secundario, las necesidades básicas y secundarias están cubiertas; preocupa más (al menos en él) hacia dónde se dirige su vida que el cómo mantenerse, es sencillamente un hombre que no corre grandes peligros. De hecho, estando en una situación sentimental delicada, abandona su trabajo. En otras palabras, la posibilidad de trabajar está, y comida no le falta, sin embargo, podemos ver como la película demuestra que ese empleo no es serio ni digno de él. Por lo que esta relativa seguridad económica³⁹ es representada mediante el estancamiento, no sólo de los personajes (que por lo general aparecen en reposo) sino de la cámara también. No hay una inestabilidad visual que refleje la inestabilidad del personaje fundada en la ausencia de dinero sino una quietud visual-narrativa que se corresponden mutuamente; a diferencia de otras películas en donde esa incertidumbre económica y de bienestar se corresponde con el planteo fotográfico de la película⁴⁰. Por lo que, en

³⁹ Relativa en el sentido de que el margen de bienestar que maneja Alain no aparenta ser a largo plazo.

⁴⁰ Un ejemplo de este tratamiento puede verse en *Beautiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu, donde la cámara en mano (en tanto representante de inestabilidad) es una herramienta constante.

definitiva, vemos como la película (con lo que podríamos catalogar bajo tendencias hacia el realismo intimista) se distancia del tipo de representación con registros



rudimentarios y toscos de mayor protagonismo.

Yvette

Ernest Becker dice que

Los dolores que sentimos, las enfermedades reales o imaginarias nos dan algo con que relacionarnos, evitan que pasemos inadvertidos por el mundo, que nos quedemos atascados en la desesperación de la soledad y el vacío total. En una palabra, la enfermedad es un objeto. (Becker, 2003, p. 216)

Yvette es una mujer con una vida social acotada; de hecho, podemos pensar en su enfermedad como objeto de sostén, no solo por la enfermedad en sí sino también por los cuidados necesarios (en tanto factores demandantes de tiempo y dedicación) para combatirla. La enfermedad entonces, termina funcionando como una herramienta que evade su condición de solitaria vejez, de viuda y de madre.

Con el cáncer manifestado, Yvette tiene ahora un propósito principal en su vida: asegurarse de dejar las cosas en orden. Su obsesiva preocupación por la

limpieza y el orden hogareño parece por momentos hasta caricaturesco, esta caracterización tiene su raíz en el montaje: la mayoría de las tomas en las que ella aparece, se la ve en el ámbito hogareño, como si fuese una demanda ineludible.

En reducidos términos, podemos pensar esta devoción doméstica como la religión de Yvette en su propio templo. Quizá su agnosticismo religioso sea



reemplazado cuando encontramos en sus actividades domésticas su modo de imperturbabilidad,

La religión toma nuestra propia creaturabilidad, nuestra insignificancia, y la convierte en una condición de esperanza. La trascendencia total de la condición humana significa posibilidad ilimitada, lo cual es inimaginable para nosotros. (Becker, 2003, p. 296).

Esa trascendencia en Yvette, ¿queda testimoniada en su obsesivo control sobre aquello de su dominio (la casa, en primer lugar), constituyéndose ese poder como ilimitado ante la limitación que el cáncer le pone a su vida?

La caracterización del comportamiento de Yvette, definida principalmente por el montaje, se contrapone a la de Alain, que está en la casa para no mucho más que comer, dormir y discutir con la madre.



Quizá las construcciones de cada personaje para la película polarizan a Yvette por una parte con su obsesión en vínculo con la muerte, y a Alain por otra parte con cierta histeria afectiva y laboral, desatada y motorizada por su madre. La disyuntiva entre el temperamento de Yvette por un lado y Alain por el otro está planteada no a partir de categorías de bien y mal sino a partir de disyunciones de carácter y personalidades. No hay un personaje moralmente “mejor” que otro, sencillamente son distintos, manejan hábitos diferentes y el carácter de ambos choca al compartir la casa. En otras palabras, la película no construye en función de arquetipos sino en función de modelos más cercanos a lo frecuente y cotidiano.

Centro de asistencia al suicida

La compañía de muerte asistida le ofrece a Ivette una muerte imperturbable y serena: una cabaña en los Alpes suizos. Sus ambientes iluminados y silenciosos parecen ser las condiciones perfectas para irse de este mundo en paz. Yvette muere en silencio,

tendida sobre la cama y acompañada de su hijo.



El preparativo de Yvette para marcharse no parece ser parte de una aceptación de su condición finita, sino más bien un cauteloso y organizado despliegue a modo de coronación por su labor previa, que recordemos pretendía no dejar cabos sueltos y evitar cualquier desperfecto o inconveniente en lo que a ella le concernía. Parte de eso lo vemos un tiempo antes de que el medicamento le haga efecto, cuando llora desconsoladamente con su hijo. Esa tristeza puede vivirse en sus últimos minutos gracias al espacio en el que se dan las cosas. En la esfera de lo privado está permitido el llanto y la descompostura, no hay una imagen que dar. Podemos aplicar a Yvette la idea de Aries al hablar del duelo cuando dice que “no se tiene derecho a llorar salvo que nadie vea ni escuche” (Aries, 2007, p. 76). Esto surge en Occidente a partir de la legitimación del hospital (y la clínica privada, posteriormente) como lugar de muerte legítimo, de muerte hospitalaria con una metodología preestablecida. Estos espacios colectivos, siguiendo al mismo Aries, neutralizan la “*embarrassingly graceless dying*, que pone en aprietos a los

sobrevivientes porque desencadena emociones demasiado fuertes, y la emoción es lo que hay que evitar en el hospital y en todos lados.” (Aries, 2007, p.76)

La despedida, una toma

La escena en la que Yvette muere está filmada en una única toma y nos detendremos en ella. Al igual que en *Amour*, la cámara está estable, fijada en un punto. Permite la *contemplación* de su muerte. No hay una posterior fragmentación del espacio ni el tiempo, se persigue cierta pretensión de registro en tanto acontecimiento absoluto. Vemos en pantalla a Yvette y Alain en una situación verosímil, de la cual sabemos que tiene una correspondencia actual con una realidad europea, esa escena nos crea una idea de cómo es *realmente* ese espacio, remoto para nosotros, en Suiza.



Aumont habla de esa correspondencia como resultado de la puesta en escena:

Mientras que en las otras artes poco importa el principio de la puesta en forma, puesto que el mundo está en ellas simbolizado y no directamente presente, en el cine no existe más que un solo principio de puesta en forma aceptable: el que Mourlet llama ‘puesta en escena’, que garantiza la presencia directa del mundo. (Aumont, 2013, p. 81)

El despliegue de la toma depende enteramente de la muerte de Yvette, pero a diferencia de *Amour*, en esta toma hay un lento *zoom in* que termina reencuadrando la toma de un plano general a un plano medio. Es decir que ese aparente registro a modo de testimonio, tiene también un fin dramático propuesto con antelación y que se presenta mientras se va reencuadrando con el *zoom in*.

Estas variantes podrían catalogar a la película como “realista”. Pero luego de ver con mayor detenimiento las decisiones en los criterios de registro, podemos concluir que no hay, de manera integral, tal realismo. La primacía realista predomina lo visual, pero los criterios sonoros reivindican el carácter ficcional más artificioso y explicitado. La veta realista de la película al mostrar, por ejemplo, cómo trasladan el cadáver hacia la camioneta, queda opacada por una música accesoria que apela a cierto dramatismo cautivante, ajeno al realismo más puro.

Notas finales

Cuando más arriba dijimos que la diégesis de la película toma como eje a Alain, que el relato se focaliza en él, era en parte debido a que corroboramos lo que ocurre en las otras películas: a la muerte la podemos experimentar desde fuera, como Freud dijo en 1930:

La muerte propia es, desde luego, inimaginable, y cuantas veces lo intentamos podemos observar que continuamos siendo en ello meros espectadores.
(Freud, 2002, p. 116)

En Alain, la angustia aparece desde el comienzo de la película, como si no hubiera encontrado una vida mínimamente agradable, es un personaje rendido que parece haber renunciado a toda esperanza de mejora.

La película construye un relato en el que evidentemente ocurren cosas, pero más allá de que la madre muera o de que la mujer con quien Alain sale lo deja, el destino del protagonista está compuesto de incertidumbre. Si en la película se hubiera recurrido a otra estructura narrativa más distante de esa incertidumbre, quizá el final hubiera sido más concluyente por sí mismo. El resultado en esta película, entonces, es que al significado final lo tenemos que elaborar nosotros, la película no sugiere explícitamente un final unívoco

La cuestión del empleo en Alain es estructural y aparece como indisociable del resto de la vida. El empleo es problemático, los puestos en el que el personaje trabaja son “bajos”⁴¹, no gozan de la jerarquía ni del estatus que tienen los altos mandos, universo recurrente en la filmografía del director Stéphane Brizé. En ellos se plasman inmediatamente los efectos de la problemática situación laboral en Francia.

Los vínculos afectivos en la película no se dan de manera aislada, lo que ocurre en el trabajo y otras actividades rutinarias afecta directamente sobre el trato con los personajes e incluso cambia la perspectiva y pensamiento de los mismos

⁴¹ Que dicho sea de paso Vincent Lindon ha interpretado en numerosas ocasiones.

personajes para con la situación.



La coherencia en el tratamiento cinematográfico (visual y sonoro) son acordes al ritmo y al relato mismo, en esto no hay una jugada que apueste por una posible ambivalencia. Su tratamiento nos orienta como espectadores a dejarnos llevar por la historia que se cuenta. Las ambivalencias entran en juego cuando se interpretan a los personajes, sus decisiones o algún otro elemento de la historia. Por lo que podemos concluir que, si bien hay una focalización definida, capaz de direccionar y condicionar nuestro significado de la obra, se dan ciertas libertades al espectador para que complete la historia.

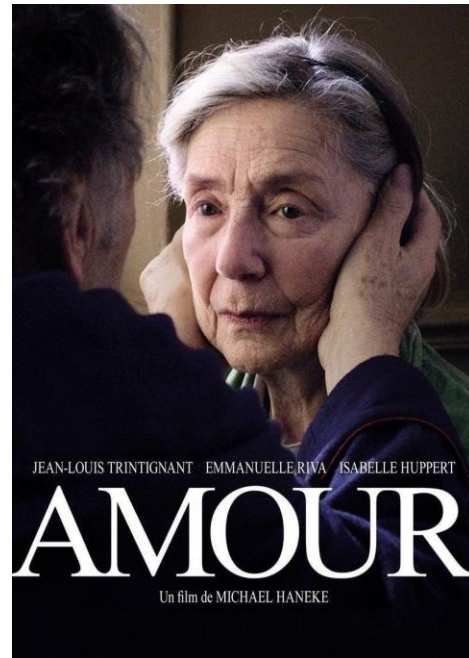
AMOUR

Ficha técnica

Título original: Amour. **Año:** 2012. **Duración:** 127 min. **País:** Austria. **Dirección:** Michael Haneke.
Productora: Coproducción Austria-Francia-Alemania; Les Films du Losange / X Filme Creative Pool / Wega-Film / France 3 Cinéma / ARD degeto / BayerischerRundfunk / WDR / France télévisions.

Sinopsis

Georges y Anne, dos ancianos de ochenta años, son profesores de música clásica jubilados que viven en París. Su hija, que también se dedica a la música, vive en Londres con su marido. Cuando, un día, Anne sufre un infarto que le paraliza un costado, el amor que ha unido a la pareja durante tantos años se verá puesto a prueba.



Personajes

Georges (Jean-Louis Trintignant): Protagonista de la película. Hombre mayor de buena posición económica. Su buen estado mental y físico, notorio para su edad, sirve de contrapunto frente al paulatino deterioro de su pareja, con quien ha pasado la mayor parte de su vida al lado.

Anne (Emmanuelle Riva): pareja de Georges, su papel es protagónico, pero está redimido al de Georges debido a la tendencia narrativa de focalizar desde él. El ACV que sufre es el disparador de la historia que vemos en la película.

Eva (Isabelle Huppert): hija de Georges y Anne, no vive en la misma ciudad, por lo que sus visitas a la casa de los padres son escasas. Su carácter es fuerte y muchas veces parece estar en contra de las decisiones de Georges de cuidado para con Anne.

“La muerte no es más que la victoria del tiempo”

André Bazin

Notas sobre algunos de los personajes

Una de las primeras tomas de la película muestra la placidez del cadáver de Anne, figura contrapuesta, en la misma escena, al brusco ingreso de la policía a lo que fue su departamento. Podríamos en esto percibir una anticipación: la muerte en esta película no será violenta; si podemos percibir cierta violencia y falta de tacto en algunos personajes secundarios⁴².



La película construye un entorno de personajes particulares: no hay personajes antagónicos en el sentido más estandarizado. A los personajes de la historia podríamos dividirlos, en todo caso, más por su nivel de protagonismo y no tanto por su nivel de heroísmo/anti heroísmo. Por ejemplo, en el caso de personajes

⁴² No es casual que la película construya esa contraposición rítmica entre la muerte y la policía, unidas para este caso en el plano espacial y temporal pero opuestas en su esencia.

secundarios, su aparición está reducida a un momento preciso en los que su actitud define claramente la función del personaje para la historia⁴³ (sería difícil imaginar, por nombrar un caso, que la conserje que le lleva las compras de alimentos al departamento a Georges sea capaz de dañarlo a él o a Anne). Por lo que la película plantea la introducción de varios personajes secundarios con relativa importancia y que podrían dividirse entre aquellos que ayudan a Georges con el cuidado de Anne y aquellos que obstaculizan de alguna manera esa ayuda.

Respecto a la pareja protagonista, por un lado, está Anne con un rostro simpático y un comportamiento sereno, y por otro está Georges, cuya actitud es mayormente caracterizada por su sobriedad y mesura. A pesar de estas diferencias, sabemos desde un comienzo que son una pareja que, a pesar de las limitaciones propias de la vejez, disfrutan de su rutina. Han tenido una hija, van al concierto de piano, desayunan juntos, conversan de lo vivido, en definitiva, los vemos compartir.

La interdependencia mutua, resultante de llevar juntos la mayor parte de sus vidas, entra en jaque cuando aparece la obstrucción de la carótida⁴⁴ en Anne (que acarreará posteriores síntomas limitantes); por lo que un problema de salud delimita el comienzo del final de su historia como pareja.

⁴³ Hay en este sentido una reducción del otro (equivalente al personaje secundario) a una cualidad específica. Esto es necesario porque forma parte de la división entre personajes protagonistas, secundarios y extras. Sin embargo, también cabe preguntar lo siguiente: ¿Es necesario reducir a los personajes, convirtiéndolos en figuras al modo del teatro griego en el que cada personaje representa un valor o actitud? ¿Es esta la mejor modalidad para diferenciar la jerarquía de cada personaje para el relato? Podemos decir que, así como hubo una época en la que los personajes protagonistas eran reducciones y purificaciones en lo que respecta a su pensamiento y actitud -como ocurre en el cine de propaganda, donde los héroes por lo general aparecen como seres sin fisuras ni defectos- no sería desacertado reivindicar el cine que plantea un juego de matices necesarios para que los personajes secundarios no sean tan deshumanizados.

⁴⁴ El término médico recibe generalmente el nombre de estenosis de la arteria carótida (o estenosis carotídea) y refiere al estrechamiento de los vasos sanguíneos encargados de transportar sangre del corazón al cerebro.



Historia a la que no tildamos de mayúscula porque, a diferencia de *The broken Circle breakdown*, la película sigue a pesar de la muerte de Anne.

En este sentido, se rebasa en la representación el aspecto conyugal entre Georges y Anne para dar pie a una serie de elementos conflictivos para la institución matrimonial: la película muestra la tercera edad como narrativamente necesaria (en tanto edad de dependencia) para que dicha historia funcione con su respectivo peso dramático. Se requiere el ingreso de personas externas al hogar como la hija, las enfermeras, y los conserjes para mantener la vida de estas dos personas mayores. La disconformidad por esta situación nueva está presente en Georges y no en Anne, él es consciente de sus limitaciones físicas; en ella el deterioro paulatino va poco a poco eliminando su anclaje en la realidad.

Esta necesidad de ayuda de otras personas parece generarle malestar a Georges, lo vemos cuando habla con la hija⁴⁵ y su esposo, o cuando despide a una de

⁴⁵ A quien Georges le deja en claro que él ya sabía cómo manejarse en esa situación por sí solo.

las enfermeras. Pareciera ser que su proceso de asimilación fue acorde al escalonado deterioro de su pareja. Supo manejar la situación calmado, de allí que sea verosímil el sentimiento de invasión ajena a su casa y rutina que es reflejado en su carácter.

Su hija, Eva, genera ciertas tensiones al lidiar con la situación. Sus propuestas y comentarios confrontan con los de Georges. Esta caracterización narrativa ayuda a generar dicha tensión, generando cierta contraposición a la languidez de Anne. La escena que mejor representa esto, y de la que podríamos decir que es decisiva para construir un concepto sobre ella, es cuando, en su visita al departamento, le comenta a la madre sobre su situación económica. Mientras Eva le habla de esto (cuya expresión parece una manifestación en soliloquio) vemos a Anne acostada en una disposición que juega con la apariencia de un cadáver⁴⁶.



⁴⁶ Con estos gestos podemos notar lo previamente mencionado acerca de la construcción de personajes definidos, pero no estereotipados: Eva se ocupa de su madre (es decir hace lo moralmente correcto), pero también le trae planteamientos como, por ejemplo, qué conviene hacer con su propio capital en ese momento de crisis económica. Compensan ese gesto de bien previo con otros más perjudiciales para el momento, en definitiva, la complejizan matizando su actitud.

Este comportamiento de la hija se contrapone al servilismo de Georges que parece necesitar cierta demora en el proceso de deterioro de su pareja para asimilar la posterior pérdida.

El deterioro de Anne y la decisión de Georges

La partida de Anne no es una sorpresa por lo inesperable sino por cómo se da. Por momentos (previo a su muerte) pareciera ser que lo mejor es que muera súbitamente para que se acabe el dolor. A pesar de esto, la película deja a la muerte en un segundo plano; su tema principal es el vínculo de esta pareja y no tanto la pérdida, o, en todo caso, la pérdida como pérdida vincular. La película no se centra en las dificultades que trae a Georges la partida de su mujer: “Las personas de 30 años hablan del amor que nace, y yo, del amor que se acaba” dice su director Michael Haneke en una entrevista hecha para el estreno de la película.

La película trabaja con un amor que se va porque la vida misma se les va, hay aquí una propuesta que liga directamente la vida de la pareja al amor: podemos arriesgarnos a decir que Georges le quita la vida a Anne para certificar el fin de una etapa. Esto nos lleva a pensar que las consecuencias de sus actos son diferentes de los actos de otros asesinos (en tanto clásicos villanos); el crimen sigue estando, lo que varía es la valoración o juicio que construyamos. La fundamentación de sus actos pondrá en juego la empatía que tengamos para con Georges.

Pier Paolo Pasolini presentó, en las Conversaciones que se celebraron en el Festival de Pesaro de 1965, el “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad” donde en un momento dice que,

En definitiva, mientras tiene futuro, es decir una incógnita, un hombre está inexpresado. Puede haber un hombre honesto que a los sesenta años cometa un delito: esta acción censurable modifica todas sus acciones anteriores y, por consiguiente, se presenta distinto del que siempre fue. Hasta que no me muera nadie podrá garantizar que verdaderamente me conoce, es decir, podrá dar un sentido a mi acción, que, por lo tanto, en cuanto momento lingüístico, es difícilmente descifrable. (Pasolini, 1971, p.67)

¿Quién conoce a Georges? La película nos muestra que la única persona que pasa más tiempo con él, y que en mayor medida lo conoce, es a quien él termina matando; en términos legales, Georges es un asesino, comete un homicidio, así y todo, quizá si tuviéramos que describirlo, no lo definiríamos en primer lugar como un homicida, o al menos no exclusivamente. Su accionar es posiblemente sorpresivo, pero también verosímil.



La película se encarga de interiorizarnos con los pormenores del cuidado de Anne, poniendo foco en el vínculo y no en el homicidio. Es aquí donde se nos cuenta la historia de un asesino humanizado, con un rostro, capaz de amar y de ser una persona con bondad, a diferencia de la recurrente figura cinematográfica del asesino.

No creemos que se pretenda, desde la película, una justificación de un tipo de asesinato o de la excepcionalidad de este asesino. Parece haber más bien una intención de trabajar cinematográficamente sobre la reconceptualización de algunos aspectos muy asentados, en este caso sobre cómo el quitarle la vida a una persona no corresponde necesariamente al perfil de alguien que está completamente fuera de sus cabales.

Georges está más lúcido que cualquier otro personaje de la historia, su coherencia sorprende en relación con su edad, queda claro cuando lo comparamos con su hija o con Anne. A Georges, por ejemplo, lo vemos leyendo el diario, algo que denota cierto grado de correspondencias con su entorno, en oposición a las pérdidas características en lo senil⁴⁷.

Este tratamiento, nos anticipa que una posible muerte está acercándose, el hecho de que el accidente cerebro vascular en Anne sea irreversible le quita el factor sorpresa a la muerte, factor que es, a su vez, reconstruido en el modo de muerte mediante el asesinato.

Memoria del funeral

Cuando Georges vuelve del funeral de su amigo Pierre, Anne le pide que le comente qué tal le había ido. De esta escena en adelante podemos empezar a notar la progresiva irrupción de la muerte entre Georges y Anne. Parece comenzar a dimensionar lo crítica que es la situación. Georges dice:

⁴⁷ No queremos decir con esto que leer el diario sea sinónimo de bienestar psíquico, sino decir como en la película hay una intención de mostrar cómo sus intenciones por estar al tanto de lo que acontece es producto de su estado de ubicación y de referencialidad.

“El cura era un imbécil... Un antiguo colega de Pierre vino a hacer un discurso patético e indecente... Su ex secretaria vino con un mini-cassette y puso “Yesterday” de los Beatles... Ya puedes imaginarte. Todos se quedaron mirándola. Claramente no estaba previsto. Los nietos de Pierre estaban ahí, se echaron a reír cuando comenzó la música. Después pusieron la urna sobre una camilla enorme que, evidentemente, estaba preparada para un féretro, y salimos bajo la lluvia. Luego pusieron la urna en un vehículo eléctrico, que pareció demorarse una eternidad, hasta el pequeño agujero que habían excavado. Muchos continuaban riéndose. Debió ser terrible para Jeanne.”

El relato de esa experiencia relativiza la dimensión trágica de lo ocurrido (la muerte de Pierre). Los factores que intervienen en la apreciación de lo que sucede en el funeral pareciera reducirse principalmente a la edad y no tanto al tipo de vínculo o afecto que se tuviera hacia Pierre. Lo que Georges ve como un espectáculo humillante, para los nietos de su amigo era algo gracioso. Podemos con esto extraer el paradigma del relato: la conceptualización de la muerte es proporcionalmente más seria y temerosa mientras más cerca esté⁴⁸.

Lo ocurrido en esta escena es importante en la historia para hacer una pausa y tomar un respiro de la presencia permanente de la enfermedad de Anne. De todas maneras, ese breve momento anecdótico y de cierta distensión es rápidamente ensombrecido por Anne cuando dice que “no hay ninguna razón para continuar viviendo”.

La trama narrativa demuestra sus quiebres, giros y alteraciones sin exaltaciones banales. En este caso, lo comentado por Anne se ve reafirmado por el

⁴⁸ Que, para este caso que sucede en una ciudad del primer mundo, la cercanía de la muerte se relaciona con la edad avanzada y no tanto con alguna clase de peligro.

resto del tratamiento formal: no hay, por nombrar ejemplos típicos, violines sonando ni una cámara inestable cuando ella lo dice. La cámara se mantiene quieta y no hay sonidos extradiegéticos que conduzcan necesariamente hacia un estado anímico específico del espectador. La película, en este sentido, parece acudir a la lógica del limitarse a mostrar. Lo mismo puede decirse de cuando Georges asfixia a Anne: la cámara también se mantiene en su lugar, no rompe con el distanciamiento. Por supuesto que hay un punto de vista, en todo caso lo importante es cuál es ese punto de vista y como se lo ejecuta formalmente. Si esta escena de la muerte de Anne la omitiéramos para evitar cierta crudeza, conseguiríamos una salida fácil a la encrucijada, ya que Anne moriría igualmente y nosotros no tendríamos que atravesar por una escena desgarradora. Pero hacerlo es una forma de evasión que omite un acto primordial de la historia. Es por este motivo que más allá de que Haneke sea un conocido referente en el uso del fuera de campo⁴⁹, en la película se opta por la mostración de la muerte sin estetizar el momento, se constituye aquí una estética en base a la ética. Pensemos que otra posibilidad podría haber sido buscar otro encuadre, reubicar la cámara. Pero ¿qué tanta diferencia habría si en definitiva se sigue mostrando el mismo acto desde un plano general? La cuestión de la perspectiva, en este caso particular, no pareciera ser algo influyente porque no hay profundidad de campo.

Tampoco la perspectiva aquí es un elemento estrictamente atado al narrador (como sí ocurre en el relato de Georges del funeral de su amigo, en el que se hace patente cómo el personaje lo aborda desde su punto de vista). Lo que vemos en

⁴⁹ Y por ende en apelar a la sugerencia y al carácter evocativo haciendo del espectador un partícipe activo de la historia.

pantalla al momento de la muerte de Anne puede pensarse como la propuesta por hacernos olvidar la artificialidad del registro, es decir, presenciar el momento desde un ángulo más abarcador respecto al que podríamos captar nosotros subjetivamente (es decir desde una toma que emule la mirada de un personaje). Si la focalización adoptada hubiera sido la de mostrarnos las cosas “como si estuviéramos ahí”, seguiría habiendo un carácter limitante que es el de la apreciación subjetiva y por ende más “limitada” respecto a una focalización *externa*⁵⁰. Es por esto que el tratamiento distante nos propone una vista y escucha un poco más abstraída, para que, a partir de lo distantemente representado, nosotros participemos en su significación.



⁵⁰ Definida como las que “describen desde el exterior sin que penetremos en la cabeza de los personajes”. (Gaudreault, Jost, 1995, p.150).

El departamento

Cuando al final de la película Georges se levanta y camina hacia la cocina, ve a Anne viva (que para esa altura ya había muerto) y lavando la vajilla con normalidad; la escena parece remarcar la nostalgia del protagonista ya que no hay una respuesta sorpresiva por parte de él sino una *realización alucinatoria del deseo*⁵¹, algo que suele darse con frecuencia en el tiempo inmediato de los procesos de duelo. Acto seguido, se retira del departamento detrás de ella; esa salida final del departamento no genera una gran tensión porque, en primer lugar, sale “acompañado” de Anne⁵², y, en segundo lugar, porque se va de un departamento que parecía ser un lugar algo imprevisible y misterioso.

Vale la pena detenerse un momento en el sueño que tiene Georges y ver algunos elementos importantes que se construyen en su representación. Previo al sueño, el agua tiene un papel relevante y viene cargada de una connotación negativa para el mismo Georges. Esta construcción surge de manera acumulativa, y cabe mencionar algunos de sus componentes: primero, al comienzo de la película, cuando él deja la canilla abierta de la cocina y desde su pieza escucha que es cerrada. Luego cuando la ayuda a Anne a sentarse en el inodoro⁵³. Después cuando llega del funeral en un día lluvioso y ve a Anne sentada al lado de una ventana abierta. Y, finalmente, cuando él le lava el cabello (esto sin mencionar un momento posterior a su pesadilla, cuando se levanta una mañana y ve que Anne se había orinado en la cama).

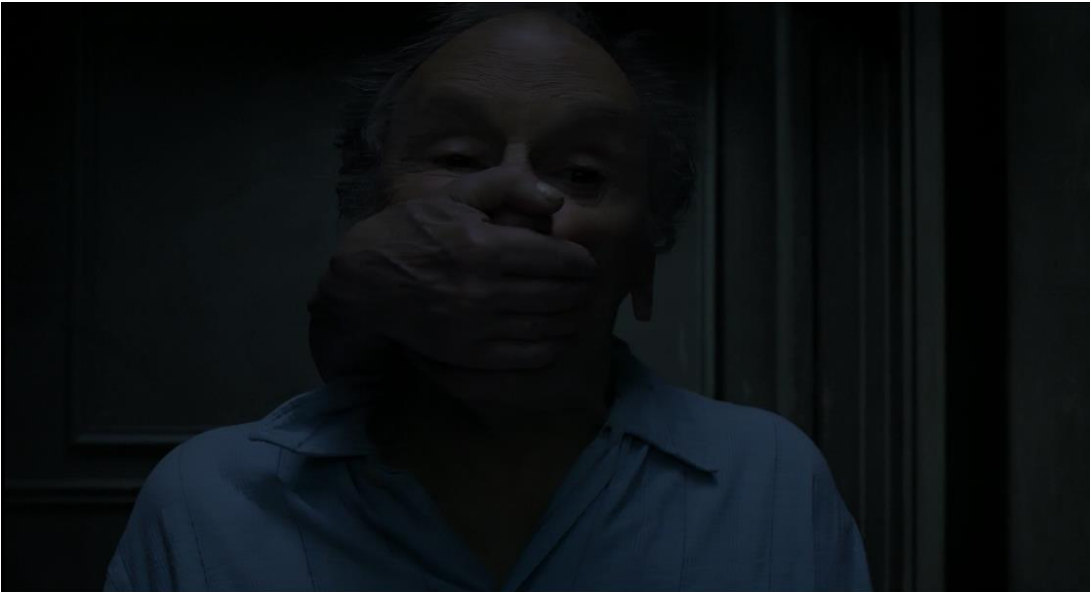
⁵¹ Freud, S. (1993), *Duelo y melancolía*, Amorrortu, Buenos Aires.

⁵² Más allá de que Anne ya haya muerto y de que la imagen de ella sea producto de la imaginación de Georges, efectivamente la vemos en pantalla. Aparece aquí un elemento que *oculariza* y *auriculariza* de tal manera que nos identifiquemos con Georges (percibimos lo mismo que él).

⁵³ “[...] la verdadera amenaza del ser humano son las heces” (Becker, E., 2003, p. 327).

Este fenómeno nos permite entender por qué durante el sueño hay agua en el piso. Y precisamente los pisos mojados son los de afuera. Posiblemente justificado por el forzamiento de la cerradura que percibe Georges cuando vuelven del concierto. Es decir, se fusionan los temores acerca de la posible intromisión de ladrones a su departamento y el deterioro generalizado de su pareja.

Por otra parte, la incertidumbre de Georges por saber si hay alguien en el pasillo del edificio es seguida repentinamente por una mano que sale por detrás de su cara y le tapa la boca⁵⁴. Se trata de una mano derecha (la mano paralizada de Anne) que le impide gritar, lo que podría hacernos pensar que esa mano es la enfermedad de Anne tapando la libertad de Georges.



Le sigue el inicio de un grito “interno” de Georges que pareciera ser el nexos entre el sueño y la vigilia. No aparece en la pesadilla la ventana, que tiene un rol preponderante y se construye como la parte de la casa donde suceden cosas alternas:

⁵⁴ Situación cargada con un halo de misterio, el sueño es de noche, por lo que resulta más accesible generar un clima de suspenso logrado principalmente por la ausencia de una luz fuerte.

Georges fuma, una paloma entra en varias oportunidades y, como ya mencionamos, Anne aparece echada debajo de ella como si no pudiera alcanzarla.

Para concluir, el departamento no parece seguir siendo una alternativa sana para Georges, la muerte de Anne, la soledad, su pesadilla, la intromisión de la paloma y la cerradura forzada lo hacen tomar la decisión de irse del lugar. No sabemos qué ocurre luego con él -de hecho, de no ser por la película *Happy End*⁵⁵, no sorprendería pensar que decide quitarse la vida.

Fuera de campo

La película recurre a la lógica del plano/contraplano en contadas oportunidades⁵⁶. A pesar de ello, el fuera de campo se conforma como un rasgo distintivo, y a lo largo de la historia se apela a esta herramienta en cuatro oportunidades: la primera es el plano general sin cortes que muestra al público del concierto, la segunda es cuando la canilla de la cocina queda abierta (en este caso, al haber cambio de tomas se usa la permanencia sonora del agua cayendo sobre la bacha como conector), la tercera es la visita del ex alumno de Anne, Alexandre, y la cuarta es cuando Georges se levanta de la cama y se marcha del departamento al final de la película.

Esta decisión formal en la manera de mostrar las cosas nos lleva al breve escrito “De la abyección”:

Observen, en *Kapo*, el plano en que Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un *travelling* hacia adelante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo

⁵⁵ Película posterior que comparte el mismo mundo diegético y de la que hablaremos más adelante.

⁵⁶ Recordemos que cuando hay más de un personaje en la escena y el plano se cierra a uno solo de ellos, el fuera de campo pasa a ser un miembro activo del relato, ya que evoca permanentemente al personaje ausente mediante el personaje presente en pantalla.

el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio. (Rivette, 1961)

Aquí se nos da un parámetro de partida con el cual podemos pensar en las consecuencias de la forma al momento de construir una obra cinematográfica. Si comparamos, este film, al trabajar la imagen, toma distancia respecto de los criterios de registro de *Kapo*⁵⁷. No hay en *Amour* una vil estetización del sufrimiento.

Lo que aparece en la película es el cumplimiento de las normas del género ficción sin caer en el entretenimiento (entendido en su sentido más mercantil). Lejos de ser una herramienta que se aplica por dogma o pura creencia, el fuera de campo en *Amour* abre las puertas a lo omitido. Aparece en pantalla aquello que muchas películas no muestran, por ejemplo: cuando al comienzo de la película vemos la sala del teatro donde tocará Alexandre, la cámara no se mueve y no hay cambios de toma, no es una escena que alterna entre tomas del pianista tocando y primeros planos de Georges y Anne disfrutando del concierto. El plano general usado nos sitúa y nos dice que estos dos personajes son parte de otra cosa (de un público en este caso), no hay un encierro total y permanente en su interioridad.

⁵⁷Un ejemplo más reciente que corrobora la permanencia de la estetización del dolor es *Revenant* (2015) de Alejandro González Iñárritu.



No hay, en *Amour*, un uso clásico de la receta de identificación protagonista-espectador: se nos muestran las cosas desde cierta distancia. Algo que, por un lado, respeta al personaje (no se viola ese espacio que ocupa en tanto Otro). Y, por el otro, nos invita a pensar que quizá no sea necesario apelar a golpes efectistas o emotivos para contar una historia que represente las asperezas de lo real. Sin embargo, hay también (para adherir un poco de complejidad) cierta pretensión de que el espectador sienta, sino una identificación, al menos una empatía y asimilación con Georges: el mejor ejemplo de esto es cuando la cámara nos lo muestra yendo a cambiarse para llevar a Anne al hospital y escuchamos que la canilla es cerrada (recordemos que había quedado abierta desde el momento en que Anne no da respuestas de ningún tipo, permaneciendo inmóvil en donde estaba sentada). En este momento, el nexo espectador-Georges posiblemente cobre más presencia que en cualquier otro

momento de la película, y esto es el resultado (como ya mencionamos) de la persistencia de Georges en pantalla.

Ello nos remarca, otra vez, algo importante: los procesos de empatía con los personajes no son sólo producto de cierta educación moral que le dice al espectador quiénes son los buenos y quiénes los malos. Dichos procesos son también el resultado derivado del trabajo formal y nos propone seguir momentáneamente la intimidad de la vida del personaje. Esto es fundamental si queremos comprender por qué alguien puede actuar de una u otra manera. ¿Qué hubiera ocurrido si la película nos contaba la historia, por poner un ejemplo, desde la mirada del conserje? Lo único que sabríamos de aquella historia entre Georges y Anne es que era una pareja de



ancianos, que ella enfermó y él decidió matarla e irse. En definitiva, el lugar desde el cual se muestran las historias puede hacernos comprender por qué una persona se comporta así; o puede también, en oposición, crearnos un sentimiento de odio o enemistad al reducir al otro a un único rasgo.

Breve consideración sobre la secuela de *Amour, Happy end*⁵⁸

La película sigue la sintonía de cierto cine europeo reciente: una lectura desesperanzada y pesimista sobre la actualidad.

Decir que hoy las cosas están bien sería una lectura ingenua o perversa; estamos en tiempos desmesurados, pero lo representado en pantalla no solo muestra una realidad⁵⁹ sino que construye imaginarios sociales, por lo que una cosa es representar los síntomas de una época, sus crisis y errores, y otra es aprovecharse de ello en materia creativa, sin trabajar con un mundo diegético distanciado de su referente, es decir que proponga algo narrativamente novedoso.

Un tipo de pragmatismo cinematográfico puede ser el de proponer una mirada de las cosas que nos permita pensar no sólo acerca de lo representado sino también acerca de la condición de ese acontecimiento. Cuando una película es pura explicación y no deja interrogantes abiertos para que el espectador complete y

⁵⁸ Película de Michael Haneke (2017), la historia gira en torno a la familia burguesa con la que vive Georges. Esta familia posee una empresa en Calais, al lado de los campamentos donde viven miles de refugiados.

⁵⁹A la lectura de la realidad desde la ficción siempre se le escapan significaciones, ya que, cuando se trata de representar cualquier momento histórico en pantalla, se lo hace a partir de los conocimientos o suposiciones justificadas (rebalsadas de coherencia acerca de la época en cuestión). La ficción está siempre conectada a las modas del momento: no sólo a la corriente estética, sino también, entre otras, al paradigma de pensamiento dominante y avance tecnológico, siendo esta última capaz de moldear las dos anteriores. Así, por ejemplo, en la película *2001: Odisea del espacio*, se representa el comienzo del siglo XXI, pero con la tecnología de 1968 (año de la película) -primacía de lo mecánico-. Hoy al verla podemos reconocer la genialidad de la obra y sin embargo también vemos que algunos elementos quedan totalmente desfasados, no hay nada digital, ni una pantalla, tecnología que, como sabemos en 2001 ya había aparecido. Pero esto ocurre también cuando se representan acontecimientos situados en un pasado, lo vemos claramente en las películas de época, el vestuario en ellas suele ser una adaptación de la moda actual a la moda de la época representada. En definitiva, a lo que queremos llegar con esto es a que cuando en ficción creemos ver la representación de otra época en realidad esa representación suele hablar más de la época en la que fue hecha que de la representada, pecando frecuentemente de idealizar (y reducir) otros tiempos en función de lo que se necesita que ese tiempo sea narrativamente.

construya cierto sentido, no estamos ante una obra sino ante un producto (cuya lógica es la de saciar). Eso parece hacerse ser, en esencia, *Happy end*.

El personaje Georges (que conocimos en *Amour*) ha caído, en *Happy End*, en una ausencia de sentido para con la vida, ninguna de las comodidades que le otorga todo lo que le rodea frena su impulso hacia el suicidio. Sus fracasados intentos de quitarse la vida parecen ser el producto de una senilidad acentuada que lo deja incapacitado de las maniobras requeridas para llevar adelante su anhelado suicidio.



Basta con escucharlo y verlo en algunos intentos : choca contra un árbol pero solo obtiene lesiones graves, les propone a un grupo de jóvenes que lo muelan a trompadas y lo ignoran, le propone al peluquero que le consiga un arma por cierta cantidad de dinero y es rechazado, quiere entrar en un centro de muerte asistida en Zúrich pero le dicen que aún está demasiado saludable, le pide en vano a su hijo médico que le dé alguna pastilla y es nuevamente ignorado, y, finalmente, intenta

ahogarse en el mar pero lo salvan⁶⁰.



A lo que podemos concluir que suicidarse es cada vez más difícil de conseguir en los tiempos que corren y más aún en el estrato social al que pertenece, incluso proponiéndoselo.

Estas ganas de morir no son casualmente compartidas por el anciano y su nieta de 13 años, pues ambos comparten un rango etario que los excluye de las dinámicas mercantiles, y son útiles en tanto no entorpezcan la economía global y el sistema de funcionamiento social⁶¹. A cambio, padecen un sentimiento de inutilidad y despropósito de vida. La conversación que los dos tienen a solas (luego de que ella intentara quitarse la vida) está teñida de cierta crudeza: “fue una decisión justa. No

⁶⁰ Una vez más el elemento típico de *Amour* reaparece en *Happy end* vinculado a la muerte, ¿Qué podemos interpretar de ello? Del agua todo nace y en ella la materia se descompone, la connotación negativa de la que hablamos más arriba, hace del agua el intento final de Georges, es decir, acude a lo que le trajo desgracia en los últimos años de la vida de Anne.

⁶¹ Algo similar a lo que ocurre con *La fille inconnue*, a pesar de que ésta pone foco en alguien dentro de la edad productiva (Jenny), mientras que en *Happy End* se pone el foco en quienes no forman parte de esa edad (Georges y su nieta).

me arrepiento ni por un segundo”, le dice Georges a la niña sobre quitarle la vida a su esposa.

Este clima de marcado malestar se hace presente no sólo en ellos, sino que se consolida como el clima base de la película: los personajes adultos también son víctimas, y la tecnología termina por jugarles una mala pasada. Son, por ejemplo, los mensajes por chat del padre con su amante el detonante que conduce a la niña a un intento de suicidio.

No hay un solo personaje que despierte gran empatía, los protagonistas de la historia asumen o un rol problemático (como por ejemplo el hijo de Eva, representado como un alcohólico fracasado), o a lo sumo el de víctimas de una dinámica de vida funesta, como ocurre con la mencionada situación de Georges y la niña. En definitiva, más que el amargor del presente, la película teje un panorama general con proyección pesimista.

Notas finales

La complejidad narrativa hace de esta historia -al menos así lo vemos en *Amour*- un entramado en donde no hay un personaje que persiga ciegamente una causa justa o luche contra adversidades malignas, sino que hay una realidad (no necesariamente negativa) que bastardea a los personajes y pone en jaque su comportamiento. La manera en que ellos proceden en las historias habla en cierto punto de lo complejo e inusual de lo acontecido. Para ejemplificar esto, en *Amour* lo que sucede no es algo de orden extraordinario, de hecho, es algo que no sorprende que le ocurra a Anne por su edad; sin embargo, el impacto narrativo no se da, como ya dijimos, porque que muera, sino por cómo lo hace.

En definitiva, la representación de la muerte en *Amour* se configura como hecho propio de la vejez. Es un acontecimiento que comienza a anunciarse casi desde



el comienzo de la película y su carácter es intermitente. Y no tanto por cómo es representada la parálisis en sí de Anne, sino por la conjunción entre enfermedad, vejez y deterioro. En este sentido hay una correspondencia trasladada: de la quietud del cuerpo a la quietud formal.

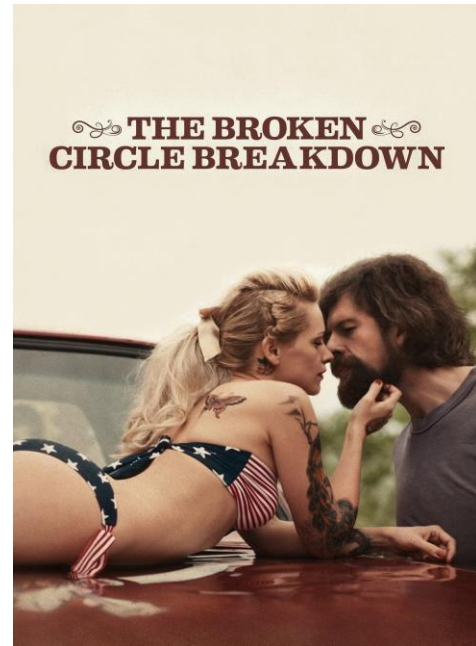
THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN

Ficha técnica

Título original: The Broken Circle Breakdown
(Alabama Monroe). **Año:** 2012. **Duración:** 112
min. **País:** Bélgica. **Dirección:** Felix Van
Groeningen. **Productora:** Topkapi Films.

Sinopsis

Narra la historia de amor entre Elise y Didier. Ella tiene una tienda de tatuajes, él toca el banjo en una banda. Es amor a primera vista, a pesar de sus diferencias. Él habla, ella escucha. Él es ateo y un ingenuo romántico. Ella tiene una cruz tatuada en el cuello, y los pies en el suelo. Su felicidad se completa con el nacimiento de la pequeña Maybelle. Pero la niña enferma a los seis años.



Personajes principales

Elise (VeerleBaetens): Joven protagonista de la película. Trabaja como tatuadora y cree en Dios. Una serie de eventos desafortunados la llevan a intentar quitarse la vida, muriendo finalmente en el hospital.

Didier (Johan Heldenbergh): Su protagonismo es también principal. Es músico en una banda de bluegrass y ateo. Lo respectivo a las creencias parecen ser un tema que le perturban, lo que generará conflictos con Elise cuando conviven.

Maybelle (NellCattrysse): hija de Elise y Didier. Muere a los 6 años de cáncer. Su muerte es el acontecimiento que conduce el suicidio de Elise.

“La música compone los ánimos descompuestos y
alivia los trabajos que nacen del espíritu.”

Miguel de Cervantes en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

Didier y Elise

La primera y la última escena de la película engloban un relato partido en cuanto a montaje. Lo hacen con la presencia diegética de un arte particular: la música. La música, en tanto arte del tiempo, flujo del devenir, es asociada a Didier. Mientras que Elise es tatuadora, pinta sobre la piel, es decir, aparece vinculada al arte de lo fijo y estático, trascendente al tiempo.



La película da saltos temporales mediante la alternancia del montaje y nos muestra cómo todo va derrumbándose en la vida de esta pareja. El primer salto temporal es suficiente para entender en qué clave comienza a dirigirse esta historia: del cálido ambiente del bar, donde Didier toca el banjo junto a la banda, pasamos a primeros planos del escéptico instrumental necesario para el tratamiento de cáncer de Maybelle. Es mediante los saltos temporales que la película nos cuenta cómo ella queda embarazada, y con este fenómeno surge el primer inconveniente en relación a

la muerte de Maybelle: Elise, que antes de concebir la hija consumía drogas habitualmente, no se entera de su embarazo hasta el tercer mes.

¿Tendría cáncer la hija si Elise si no hubiera ingerido drogas durante el embarazo? La película abre esa incógnita. Lo que sí sabemos es que, al igual que en *Frantz* y *La Fille Inconnue*, aparece la culpa en un plano central y particularmente destacada en una escena: cuando ella está acostada en la habitación de su hija fallecida y aparece Didier para consolarla, vemos cómo los modos de ser de cada uno colisionan. Didier, por un lado, busca una salida al sufrimiento, mientras que Elise, por el otro, decide indagar sobre las posibles causas de lo ocurrido. Ese sentimiento de enojo, alimentado por la muerte de su hija, la deja hundida en una tristeza de la que no se recupera.

Elise es representada como una mujer que no deja de padecer la desgracia, la película nos muestra que puede disfrutar de pequeños momentos, pero que su estado general es más bien de angustia. Didier, por otro lado, no se opone radicalmente a ese estado, sino que, a pesar de ser consciente de las injusticias de la vida, decide hacerle frente a la hostilidad de la muerte de su hija mediante la música, su salida.

La película nos muestra un tipo de vínculo amoroso preciso: la permanente y sostenida entrega de Elise hacia Didier. A lo largo de toda la película se muestran determinadas actitudes de ella: integrarse a la banda y amigos de Didier, comprarse esa malla con los colores de la bandera estadounidense (país querido por él), tatuarse el nombre de él, visitar la suegra en el día de la madre, etc.

No conocemos a ninguna persona o elemento que forme parte de su vida (aparte de Didier y Maybelle). La única excepción, no muy específica, es cuando

Didier entra por primera vez a la casa de tatuajes y ella le muestra todos los tatuajes con nombres de las ex parejas que fue tapando.

Elise parece encontrar cada vez más insignificante la vida y resulta pertinente

E. Becker al decir que,

No queremos admitir que la verdad es que estamos solos, que siempre confiamos en algo que nos trasciende, algún sistema de ideas y poderes en que nos hallamos incrustados y nos sirve de apoyo. Este poder no siempre es evidente. No hace falta que sea un dios o una persona indiscutiblemente más fuerte: puede ser el poder de una actividad que nos absorba por completo, una pasión, la dedicación a un juego, una forma de vivir que, como una confortable tela de araña, nos mantiene con ánimos, alejados de nosotros mismos, del hecho de que no descansamos en nuestro propio centro. (Becker E., 2003, p. 99)

Esto que nos brinda el entorno, producto en buena medida de una búsqueda nuestra por encontrar alguna actividad que nos ayude a sobrellevar infortunios, parece haberse ausentado en Elise. Ese estado, expresión de su interioridad, se explicita formalmente en un rostro de tez blanquecina que manifiesta esa falta de vitalidad, resultante del dolor por la muerte de su hija⁶². Es el perecimiento definitivo del cuerpo de Maybelle, su ausencia absoluta, lo que la hace dimensionar sobre lo ocurrido (diferente a Didier que comienza a dimensionarlo desde que el cáncer de Maybelle agrava): “Ella está bien, ¿no?”, exclama Elise, y Didier asiente con la cabeza, pero no parece hacerlo tanto por validar el diagnóstico, sino para evitarle más sufrimiento, es decir, para no romper ese armazón (negador) que Elise venía edificando.

⁶² En el prólogo a *La estética geopolítica* Eduardo Grüner dice que “El elemento de *duelo*, [...] tiene que ver con la nostalgia melancólica por aquel sentido perdido, todavía presente como resto, pero irrecuperable en su significado originario, en la nueva construcción.” (Jameson, F., 2018, p. 19).

El inconveniente de la religión

Las creencias se constituyen como un tema central en la película. Los sistemas de ideas de cada personaje aparecen polarizados (polarización que Didier remarca siempre que surge una discusión sobre el tema). Esa necesidad de distinción de Didier lo pone agresivo y refleja en cierto punto sus inseguridades. Hay en él una tendencia violenta, no tiene casi predisposición para la escucha y su margen de tolerancia es mínimo. Este carácter tan volátil parece inclusive descontrolado en ciertas escenas.

Hay tres escenas importantes para esta historia que están atravesadas por dicha cuestión de la creencia en diálogo con la muerte, y que, a su vez, se consolidan como puntos fundamentales en su planteo de cómo representar la muerte. La primera es cuando Maybelle ve morir un pájaro en el jardín de su patio; una muerte inesperada, producto del choque repentino del ave contra el techo de la galería construida por los padres.



Esto le afecta notoriamente a Maybelle, que en una primera instancia no quiere despegarse del cadáver del animal.⁶³ Al tiempo, luego de mostrarnos las malas noticias que el médico les da a Didier y Elise sobre cómo avanza el cáncer en su hija, pasamos a la escena en la que Maybelle está junto a Didier en el jardín de su casa por la noche. Maybelle, en un aparente carácter de aceptación y superación de la muerte del ave, le dice a su padre que el pájaro es ahora una estrella. Kierkegaard nos sirve para acercarnos con sencillez y precisión al gesto de Maybelle: “A veces, la inventiva de la imaginación humana basta para proporcionar posibilidad...” (Becker, 2003, p. 172).

Este momento es muy importante para ambos, pero interesa ver cómo Didier comprende que por más absurdo que esto suene para él, debe aceptarlo, ya que al no haber pruebas de qué ocurre después de la muerte, cada hipótesis al respecto no evidencia ni garantiza nada, por lo tanto, aparenta respetar cualquier propuesta alternativa a la suya. Es un instante revelador para Didier, pero pasajero también, ya que, como veremos más adelante, aceptar esta creencia en su pareja (sin demostración empírica) será más dificultoso. Quizá esa dificultad se deba a que ella estaba viva; Didier sabía que podía hacerla cambiar de opinión⁶⁴, a diferencia de Maybelle, que no sólo es su hija (en donde la tolerancia parece acrecentarse) sino que

⁶³ El fundido sonoro encadenado entre el momento en que ella no quiere darle el cadáver del ave a Didier y la frase del médico “la quimio no está funcionando” nos hace pensar que posiblemente ese arraigo al pájaro (con toda su carga simbólica) por parte de Maybelle, sea producto de una identificación: su modo de dimensionar el cáncer es diferente a la de sus padres. Notamos como dimensiona las consecuencias que acarrea y de cómo ese deterioro general la conduce a morir. Este infortunio de ella y su destino parece haberlo visto de manera similar en el destino que tuvo ese pájaro, lo que explica su evitación por soltar el cadáver animal.

⁶⁴ Esto es usando un término amable, porque a veces el modo en que lo hace parece más un intento de persuasión que una intención respetuosa.

es alguien que está por morir, por lo cual su postura merma para evitar otro malestar en su hija.

La segunda escena está en el inicio del punto más álgido de la historia: el momento posterior al último recital. Luego del descargo en el escenario, Didier tiene con Elise una fuerte discusión en el camarín: “si tengo ganas de creer que Maybelle es una estrella en cielo... es mi derecho. Si quiero creer que es un pájaro que picotea en el alféizar, una mariposa que se posa en mi hombro, o una maldita rana que...” dice Elise, pero Didier le interrumpe “Maybelle está muerta”, a lo que le sigue otro brote temperamental de él en el que reafirma que ella ya murió y que su existencia no se prolonga a otros seres.



Por lo que, por un lado, tenemos a Elise tratando de darle a su hija una forma alternativa de existencia⁶⁵, mientras que, por otra parte, Didier sufre a costa de no creer en la vida después de la muerte. Lo que nos lleva a concluir que el momento en el que Elise se quita la vida es posiblemente cuando asume definitivamente la muerte de su hija, algo que no pudo superar.

⁶⁵ Entrando en consonancia con un concepto del artista. “Un artista sin fe, sin disposición a la trascendencia, es como un pintor que nace ciego.” (Tarkovsky, A., 2002, p. 66).

La intolerancia de Elise se debe mayormente a un entorno en el que solo encuentra hostilidad y desamparo; su único soporte era su hija, que ya no está, y Didier, del cual se distancia lentamente cuando comienza a ver que su forma de lidiar con esa pérdida es descargando contra la religión católica.

En tercer lugar, hay un detalle fundamental al final de la película cuando muere Elise. En esa escena, Didier le dice al oído “¿Le darás un beso a Maybelle por mí cuando la veas?”. Se abren ahora dos posibles respuestas: una sería pensar en una muestra final de respeto y amor hacia su pareja, buscando compensar esa prepotente intolerancia de él. Habría en este sentido una repetición de lo que mencionamos anteriormente respecto a lo que ocurrió con el ave muerta para su hija que creía que ahora era una estrella. Este gesto de Didier, que pareciera ser una apertura a la pluralidad de posturas acerca del *qué ocurre después*, refleja también que esa aceptación (que en la película se da, como vimos, en dos ocasiones) aparece cuando la otra persona está, sino muerta, al menos muy cerca de ello⁶⁶. Otra respuesta posible sería pensar en un desmoronamiento de su ateísmo, camino elegido por la

⁶⁶ En la escena que la hija le dice que el ave era ahora una estrella, la irreversibilidad del cáncer en ella era algo ya conocido por Didier.

necesidad de tranquilizar su propia consciencia, que al mismo tiempo se contradice con la lucha previa por mantener a flote sus ideales.

En definitiva, se puede pensar que hay un mensaje claro detrás de esta



historia tan cruda: proponer el arraigo a lo que brinde contención y nos saque del peso de lo racional y cotidiano. Vemos a Elise optar por la figura del Dios cristiano, mientras que Didier opta por la música. La diferencia entre ambos (más allá del destino de cada uno) es que en ella ese arraigo a Dios pareciera ser más bien un padecimiento, una carga necesaria⁶⁷, mientras que a él se lo muestra como hallando cierto bienestar en su encuentro con el banjo y el bluegrass⁶⁸.

En otras palabras, ante semejante desdicha, Didier encuentra una actividad que vemos como le despierta alegría⁶⁹. Mientras que Elise, a pesar de ciertos intentos de resarcimiento y nuevo comienzo, no pudo hacerle frente a la muerte de su hija.

⁶⁷ Remarcándose esa condición de entrega permanente.

⁶⁸ Subgénero ubicado dentro de la música country, que surge en los montes Apalaches (Estados Unidos) y fusiona algunas características de la música de los migrantes británicos con influencias del jazz y el blues.

⁶⁹ Reflejado a modo corolario en el final de la película. No es casual tampoco que esa alegría sea una alegría compartida.

Creencia y muerte

Una escena disruptiva es cuando Elise (habiendo ya tenido muerte cerebral y sin saberlo nosotros como espectadores) se levanta y comienza a caminar por el hospital hacia donde se encuentra Didier; en ese momento escuchamos al médico comunicarle acerca del estado en el que ella se encuentra y recomendarle la desconexión para no seguir manteniendo a alguien que no podrá seguir viviendo.



¿Por qué esta decisión? ¿Por qué mostrar a Elise como si fuese un espectro que puede deambular por los pasillos del hospital y escuchar esa conversación ajena? En esa escena, el actuar de Elise no denota ningún signo sobrenatural o de extrañamiento, se desplaza con una naturalidad que no pone en duda su presencia física en el hospital. Se hace de esa vivencia post muerte algo análogo a su creencia.

Vemos, por primera vez explicitado, algo que rompe con las posibilidades de la experiencia humana y su nexa con el resto de la película funciona quizá por su tratamiento formal (recordemos que no nos damos cuenta de la imposibilidad de que ella efectivamente se levante y camine hasta que escuchamos al médico decir que tiene graves lesiones cerebrales); quizá sea también porque vemos que la postura de

ella para con la muerte (idea de habitar el mundo desde otro plano después de morir) se concreta al menos por un momento.

Montado

La película se estructura de manera progresiva pero no lineal, los acontecimientos marchan hacia un punto, el final totaliza una narrativa fragmentada. La alternancia temporal entre distintos momentos del relato concluye en un final al que podemos llamar de clausura. La historia no deja en claro la cantidad exacta de años que se propone representar, pero sabemos que son más de siete, ya que no vemos solo el período de vida de los personajes mientras Maybelle está con vida, sino también los tiempos previos y posteriores (hasta la muerte de Elise)⁷⁰. Hay una confrontación “violenta” de las imágenes, vamos comprendiendo a medida que las imágenes se suceden. Las causas y consecuencias tienen un dinamismo que se logra gracias a la alternancia de lo montado. Retomemos la discusión que contrapone la postura baziniana y la de Pier Paolo Pasolini,

[...] para el cineasta italiano, la realidad carece de sentido si no se la da uno, a través de un gesto de interpretación en parte arbitrario, siempre personal y riesgoso, del orden de montaje [...] (Aumont, 2013, p. 102)

En este sentido, se complejiza la cuestión al pensar lo que ocurre en la película: hay una realidad construida en donde ocurren desgracias de notable peso narrativo, pero podemos decir que, sin la habilidad del recorte y la elipsis mediante el montaje, sería imposible representar tantos años y obtener resultados satisfactorios. Así y todo, la

⁷⁰ Si está claro el anclaje temporal, hay dos indicios principales que lo explicitan: en primer lugar el derrumbe de las torres gemelas y los discursos de George W. Bush por televisión, y en segundo lugar cuando festejan el inicio del año 2003.

herramienta del montaje no es, para el caso, la única encargada de la construcción de sentido. Hay también en la película, incorporando el aspecto espacial en lo temporal, una influencia notoria en el tratamiento del color⁷¹, sin haber tampoco una ruptura con lo que tradicionalmente se viene haciendo en el cine *mainstream*,

[...] cuando la forma era también un asunto extraestético y se esperaba que las películas y su producción tuvieran el efecto de cambiar el mundo. Pero estas exigencias requerían también ser validadas en términos de la originalidad de la propia forma; de modo que el empeño estaba amenazado por dos tipos de fracaso. Podía ser aplastado políticamente, como ocurrió de forma universal en la Latinoamérica de la década de los setenta; o podía fracasar el experimento cinematográfico, o bien ser reabsorbido y cooptado por una corriente principal de un cine ampliado y más ecuménico (o por el clásico Hollywood). (Jameson, 2018, p. 301)

Lo que nos muestra esta película es como un estándar de filmación de cierta industria norteamericana hegemónica ha alcanzado otras regiones y a la película en cuestión. Las pretensiones formales de la película están lejos de proponer un cambio estilístico disruptivo; no importa tanto con qué se registra, lo que importa es que el resultado de ello sea armónico, que no abra paso al misterio irresuelto ni a interrogantes inconclusos.

La única escena que parece desentonar con esto es esa especie de recuerdo-visión que Elise tiene, donde entran a jugar criterios estilísticos más pronunciados pero que, si bien desentona con la estética fotográfica de la película, lo hace sólo en el terreno de la imaginación de un personaje, donde el juego con lo visual, al no

⁷¹ Cuando digo notoria no me refiero a aquello que salta notoriamente ante la vista, sino a la intención de construir climas en paletas cromáticas que sean propicias al espacio (como el hospital en oposición al hogar) y por ende al relato.

corresponderse con lo estrictamente real, es más permisivo. A este permiso se suma el hecho de que el resto de los componentes cinematográficos como sonido, guión, actuaciones o montaje disuelven esa rareza unificándola al resto del relato.

El bluegrass

El *bluegrass* en la película cumple un doble propósito: es por un lado un criterio de musicalización y por otro lado un elemento identitario de Didier. La importancia de este subgénero musical radica tanto en el uso que se le da para crear ambientes que realzan el estado vincular de Didier o Elise, como para construir una identidad musical para la narrativa. Cuando no se musicaliza con el *bluegrass*, generalmente se utilizan composiciones alternativas ejecutadas con los mismos instrumentos de este estilo. Un ejemplo de ello es cuando Didier lleva a Elise a conocer lo que será su futura casa: para crear un nexo entre una serie de tomas dispersas que muestran a Elise recorriendo el lugar, se apela a un banjo para musicalizar. En otra escena subsiguiente, aquella en la que Didier toca el banjo mientras canta, una serie de imágenes se encadenan para construir algo preciso: un pasado remoto; dado no tanto por su lejanía temporal, sino por su clima de bienestar y goce.

Es decir, las imágenes de ellos andando a caballo, disfrutando del sexo o de reuniones con amigos⁷², contrastan con el amargor del presente en el que la muerte está siempre presente.

⁷² Imágenes frecuentemente usadas siguiendo cierta estética publicitaria y que evocan tiempos de alegría.



Los restantes 7 años de vida de la hija o los tiempos previos a que ella nazca aparecen en pantalla como efímeros y fugaces. Posiblemente sea debido al trabajo que hace la película con la representación direccionada hacia los estados anímicos de Didier y Elise cuando la muerte está cerca. El surgimiento de la tristeza, la depresión, los conflictos fuertes entre la pareja y las mayores exaltaciones anímicas surgen desde el momento en el que la enfermedad aparece, anticipando su componente irreversible y mortífero.

Los criterios formales ratifican lo siguiente: la música y la calidez cromática (principalmente) son de un pasado que ya no es, se utilizan para un tiempo en donde había ciertos ánimos (muy fundamentados por la presencia de Maybelle) que se esfumaron. La posterior predominancia estética está cimentada sobre los silencios y la aparición de algunos elementos sonoros propios del ambiente: suelen aparecer algunos objetos sonando y otros no⁷³, se propone (y restringe) al espectador una escucha discriminante, es decir, hay una propuesta sonora sustractiva.

⁷³ Una breve toma que ejemplifica esto es cuando Didier está conduciendo su chata y lo único que escuchamos es el sonido de su auto, él hace algunos movimientos con sus brazos e inclusive exclama algo, también vemos mediante el uso de luces que viene la ambulancia al frente, pero nada de eso escuchamos.

Algo que también vemos en algún momento en lo fotográfico cuando, por ejemplo, ingresamos a la cabeza de Elise en el momento que la trasladan y acomodan en el hospital, hay una marcada predominancia del rojo, un color cálido implementado quizá para evocar esa viveza onírica del pasado⁷⁴, en contraste con la frialdad de los hospitales.



Aquí entonces encontramos una relación directa entre escenario y colorización. Elementos pautados o anteceditos, en esta película, en base a la cercanía de la vida y lejanía de la muerte o viceversa. De hecho, no es casual que el último show que se muestra en la película sea en un escenario grande, lejos del carácter hogareño de los bares donde solían tocar; en este escenario los músicos están más distanciados unos de otros y la ejecución de la música se da con cierta frialdad. Didier busca permanentemente la mirada de complicidad de Elise⁷⁵, busca generar cierta conexión

⁷⁴ La calidez fotográfica evoca cierto pasado nostálgico en Elise, de lo que podemos, ahora sí, llegar a concluir que en su vida el único momento de alegría fue estar con su hija.

⁷⁵ Sobre la mirada en esta película podría hacerse un análisis más exhaustivo. Por lo pronto, resulta interesante ver cómo en una primera parte de la película la que mira es Elise, lo hace todo el tiempo en que Didier no lo percata, lo ambiguo en esto es si esa mirada es una forma de cosificación erótica o si corresponde a algún tipo de admiración suya hacia él. Sea como fuere, esta actitud se pierde con la llegada de Maybelle (como también se deja de mostrar si hay o no sexo entre ellos); y, en los últimos momentos de vida de Elise, es Didier quien comienza a emplear la mirada (sobre todo en el escenario del último show) para ver si puede “traerla” de vuelta.

para que la música misma les otorgue una acogida. Sin embargo, Elise está muy ensimismada en la tortura del recuerdo, y esto se nota en sus gestos -cuando, por ejemplo, se toca la panza (¿añoranza de su embarazo?) o cuando aparece convencida de que la culpa es suya producto del descuido durante los primeros tres meses de embarazo.



Vemos entonces cómo un mismo elemento (en este caso, la música) puede generar dos estados diferentes que no hacen más que explicitar distintos modos de afrontar una situación específica y la vida en general. La última escena en la que se combinan las tomas de Didier junto a sus amigos tocando y las del indicador de pulsaciones (que nos muestra cómo Elise comienza morir) atestiguan este impacto de vitalidad en Didier y de muerte en Elise: aquello que a él lo mantuvo con vida, en ella sólo aceleró su muerte.

Notas finales

La película habilita un juego de reconstrucción e imaginación al ir dejando cabos sueltos mediante los saltos temporales. Hay algunos indicios que juegan con la intuición de quien ve la película, como por ejemplo el momento en que Elise

abandona la casa ubicada en medio de lo agreste y la naturaleza para irse a la casa de tatuajes (que será su propio lecho de muerte). Esta decisión de ella podríamos pensarla como una anticipación a la cercanía de su muerte.

Quizás estas señas no son siempre claras y no logramos predecir, en lo inmediato, el futuro esperable de Elise. Lo que nos lleva a pensar que hay una ligera manifestación de la no-identificación (al menos total) con ella y que puede depender, en cierta medida, de cada espectador, pero cuya causa principal surge del planteo de su focalización.



Es decir, el punto de vista no opta por la indagación a fondo en el estado emocional de Elise (su interioridad). Se limita sólo a mostrar los efectos y no tanto el origen de lo que le ocurre; de esto se desprende cierta enajenación y distanciamiento para con ella. La focalización del film por momentos convierte a Elise en un objeto de goce, la contemplación erótica de Didier parece constituirse dentro de la tradición de lo que se conoce por escopofilia⁷⁶.

⁷⁶ “[...] surge del placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la observación” (Mulvey, 1975, p. 369)

La película, de la que podemos extraer una clara distinción de roles, nos muestra la configuración del goce en la dinámica amorosa de los primeros años de esta pareja y su consecuente degradación con la llegada de una hija que muere.



Los distintos instintos personales (como ya vimos) parecen distinguirse sin mayores matices como contrarios: Didier, por un lado, con su ateísmo exacerbado, y Elise, por el otro, con su catolicismo angustiante (en consonancia con sus conductas autodestructivas); polos matizados que desde la propuesta de la película llegan a tocarse pero que parecen imposibles de convivir.

CONCLUSIÓN

Apuntes de las observaciones

Hemos visto a lo largo del trabajo cómo las películas escogidas trabajan con la muerte más allá de que el eje del relato pase por otros temas como el amor o los vínculos afectivos. Se muere por circunstancias particulares que corresponden a una coyuntura determinada: ello reafirma el grado de carácter impropio que constituye a la muerte. En las películas elegidas, la mayoría de las muertes son asesinatos, y en las que no, el resultado de esas muertes son producto de una provocación por parte de otro: la hija en *Elise (Alabama Monroe)*, varios personajes con Felice (*La fille Inconnue*), centro de asistencia al suicida en *Yvette (Quelques heures de printemps)*.

Esto nos lleva a preguntarnos acerca del devenir del fenómeno ¿Es la muerte algo ajeno que irrumpe o es algo propio a nuestro ser y que nos pertenece? El error pareciera ser que

Nosotros insistimos siempre en el carácter ocasional de la muerte: accidente, enfermedades, infecciones, vejez avanzada, revelando así claramente nuestra tendencia a desposeer a la muerte de todo carácter de necesidad, a hacer de ella un acontecimiento puramente accidental. (Morin, 2003, p.63)

La tendencia de llevar la muerte a la categoría de acontecimiento⁷⁷ accidental se complementa con lo que dijimos arriba sobre quiénes usualmente mueren en películas con una perspectiva más utilitaria de la muerte. En ellas, cuando ciertos personajes fallecen, sus cuerpos (que pasan a ser pura materia, casi amorfa) no suelen aparecer en pantalla, o, en todo caso, aparecen como cadáveres que

⁷⁷ El término acontecimiento tiene un rasgo de indeterminación, es algo que no se prevé, a diferencia del término "suceso", que lo entendemos como aquello que *sucede* a algo previo.

denuncian la atrocidad de los asesinatos/suicidios, es decir, aparecen como herramientas de información sobre los posibles asesinos o las causas que condujeron a sus muertes.

Generalmente, el cuerpo del muerto, más allá del fin de cada película, suele ser un problema en términos de representación. Frecuentan los reparos, omisiones, y otros ingenios que evitan la aparición del mismo, el afán parece ser evitar el inconveniente de estetizar el cadáver. El peso de lo ético determina la decisión formal, así como la decisión formal muestra la dimensión ética de los realizadores. El cadáver es una figura difícil de digerir, y es necesario dejar dicho que, en la imagen cinematográfica, la fugacidad temporal y la ruptura del distanciamiento entre cámara y actante, niegan el componente humano en eso que se presenta como simple cadáver.

Podemos arriesgar a afirmar que si hay algo que comparten las películas aquí analizadas es mostrar esas muertes con un distanciamiento anti-shock. Para el protagonista el muerto no es un obstáculo en el alcance de una meta o un elemento que nutre de valentía. Es más bien una pérdida de un Otro que me define. Su partida implica una pérdida propia. Ese Otro me constituye y yo lo constituyo recíprocamente. Al morir, se pierde esa distinción que compone la esencia de mi subjetividad.

Está entonces la conciencia de la muerte propia (presentada como temor) de la que el mismo Morin dice:

Pero el dolor, terror, obsesión tienen un denominador común: la pérdida de la individualidad. [...] el terror a la descomposición no es otra cosa que el terror a la pérdida de la individualidad [...] allí donde el muerto no está individualizado, no hay más que indiferencia y simple malestar. (Morin, 2003, p. 30)

Esa pérdida de la individualidad es lo que trata de ser redimido por parte de los sobrevivientes (familiares, amigos, allegados, etc.) haciendo uso de lo ornamental, las distintas ritualidades, el recuerdo, costumbres que varían según las culturas y el tiempo, entre otras. Pero siempre bajo cualquier testimonio que individualice, es decir, que lo haga único a la vez que reconocible como sujeto social.

Las películas han mostrado lo necesario del espacio físico de duelo para el fallecido. Ese espacio no siempre es el cementerio (por poner de ejemplo un espacio bastante recurrido) sino que también se acude a otros espacios u objetos que pertenezcan a quién falleció. Es decir, lo que hace el sobreviviente es contactar con todo aquello que haya sido participe de una u otra manera de la vida del muerto. Un ejemplo claro de esto es cuando en *The broken circle breakdown*, Elise pasa gran tiempo del día en la habitación de su hija recién fallecida; la película no muestra prácticamente el cementerio más que el día del entierro. Distinto al caso de *Frantz*, donde el cementerio tiene importancia al ser el lugar donde se conocen Anna y Adrien.

El espacio determina en buena medida la significancia de la pérdida, pero no es el único elemento puesto en juego, siguiendo nuevamente a Morin:

la afirmación incondicional del individuo es una realidad humana primera.
 [...] Pero esta realidad primera choca con otra realidad primera: la afirmación del grupo social sobre el individuo. Nos será posible ver cómo el horror a la muerte depende estrechamente de lo desligado que esté el individuo en relación a su grupo; cómo, recíprocamente, la presencia imperativa del grupo aniquila, inhibe o adormece la conciencia y el horror a la muerte. (Morin, 2003, p.36)

Por lo que esa pérdida de la individualidad, que disputa con la afirmación del grupo social, se concilia en el cementerio, espacio fundamental de conjugación entre la permanencia de lo individual (reducido a cadáver) y el espacio de lo colectivo.

Interpretaciones

Hablar de representación en el cine es algo que sigue produciendo infinidad de textos. El filósofo canadiense Jean Grondin encuentra una similitud entre las manifestaciones teatrales y cinematográficas que conviene destacar:

Lo vemos en el teatro o en el cine: si un actor ofrece una interpretación genial de su personaje no es porque se admire la actuación del actor sino porque uno cree estar en presencia de la persona representada y no se imagina otra cosa. (Grondin, 2018, p. 217)

En su mismo ensayo, más adelante, dice que un sinfín de interpretaciones, es decir, la subjetivación del significado de una obra, olvida la -por él llamada- *corriente objetiva* de la interpretación, arrojando como resultado “hacer de todo sujeto o de todo pensador un «artista»” (Grondin, 2018, p. 218). El autor habla de una corriente que *tiende* hacia lo subjetivo y otra que *tiende* hacia lo objetivo, lo que le sirve para fundamentar la idea que defiende en su ensayo: las cosas tienen un sentido por sí mismas, no es el sujeto quien se las da. Si radicalizamos la postura del autor, podemos concluir que el acto de interpretación no tiene lugar, ya que el sujeto se reduce a la contemplación, absorción o consumo de lo dado.

La contracara de esta manera de entender la interpretación es con el aporte de César González Ochoa, cuando explica que los objetos dependen de factores externos como su posición, iluminación o distancia, y de factores más subjetivos como nuestros prejuicios, intereses, conocimientos, experiencia, etc. Por lo que,

según el autor, el papel pasivo del sujeto receptor es imposible; el espectador termina de construir el sentido final de lo que percibe (Ochoa, 1997). Aquí, representación e interpretación entran en diálogo: a una representación múltiples interpretaciones, pero si hay cambios en lo que se concibe como *la* representación según cada interpretación, ¿no habrá tantas representaciones como interpretaciones existan? De ser así, estaríamos considerando al espectador como miembro activo en la construcción del sentido de la obra, y por ende partícipe de la misma, que tampoco implica (necesariamente) concebir al espectador como artista.

La pretensión de ambivalencia representativa y la pretensión de unidireccionalidad representativa no van a clausurar el sentido de la obra. Las convenciones sociales, las modas formales de una época, la alteración del soporte, entre otras, resignifican la obra permanentemente. Lo que el espectador interprete de la película va más allá del discurso fílmico, es decir, el motor de impulso acerca de qué se piense sobre la película está en la película misma, pero las conclusiones finales que saquemos de ella serán producto de las particularidades que constituyen al sujeto receptor (educación cinematográfica, interés por la historia de la película, condiciones de visionado, momento de la vida en la que es visionada, clima social, etc.) y no una derivación sistemática y análoga de una película clausurada de significado.

¿Qué tiene que ver lo dicho con la representación de la muerte en el cine europeo de los últimos diez años? Esa significación inherente a las películas, está elaborada a partir de qué ocurre *post mortem* con el sujeto⁷⁸ y de cómo se piensa y

⁷⁸ Sujeto a los saberes de cada tiempo.

practica el duelo en la actualidad. Estas condiciones son las que le dan un marco específico e irrepetible a las películas, convirtiéndolas en un archivo de representación histórica. En el caso de estas películas, sería poco reducir las variadas representaciones de la muerte a una única idea. Sin embargo, podemos decir que en una época de cierto escepticismo como la actual, con la ruptura de los “grandes valores” y los imperativos categóricos, nos encontramos con resultados negativos, como por ejemplo caer en la estetización del pesimismo, pero también positivos, como narrar, desde lo particular, los sentimientos de personajes que experimentan la pérdida (y que implica un encuentro con la muerte).

¿Negación?

Bazin dijo que “los últimos años han hecho evolucionar grandemente la estética del cine hacia el realismo” (Bazin, 2001, p. 200); hoy podemos recontextualizar su tesis diciendo que el realismo parece no alcanzar, que la fidelidad de la representación del objeto no es suficiente para la estimulación sensorial. El incremento de la excitación visual (que tiende hacia una permanencia de lo instantáneo) exige una exaltación reiterativa que se plasma en el cine⁷⁹: correcciones de color, cortes de cámara permanentes, planos secuencia donde la cámara no reposa nunca, entre otras.

De ello obtenemos una exaltación de lo mostrado producto de la competencia por la atención. Este fenómeno, que atraviesa todas las imágenes, incluye al cine: podríamos pensar que la sala oscura corre la ventaja de no competir con otros estímulos del entorno (como ocurre en el hogar, donde hay más disputas por la

⁷⁹ En un principio esto se veía solo en el cine producido por las grandes cadenas o productoras medianamente reconocidas. En la actualidad, al facilitarse el acceso a las herramientas de edición, se ha expandido el fenómeno abarcando sectores menores sin un capital exuberante.

atención), sin embargo, esa ventaja queda opacada por un cambio en la predisposición y preferencias del espectador ahora acostumbrado a la sobreestimulación permanente. Por lo que el cine, a pesar de ser visionado en un entorno aislado, se ve en la necesidad de apelar a las mismas dinámicas de series y otros formatos de *streaming* para evitar el aburrimiento del espectador, que deriva en el cese del consumo. De esto se desprende una legitimación de la no-reflexión (que implica pensar nuestras posibilidades y limitaciones).

El género dramático no es el único capaz de trabajar con cuestiones de mayor hondura existencial como la muerte. Apoyar esa idea sería dejarle al resto de los géneros cinematográficos la mera solución de problemas específicos como resolver un crimen, capturar un asesino, evitar una invasión, solucionar un problema amoroso, entre otros. Sin embargo, la muerte sigue siendo *invisible* en una gran cantidad de películas: la imposibilidad de “resolver” la muerte trasluce a menudo su carácter angustiante. En otras palabras, trabajar con la muerte desde un plano reflexivo, con un detenimiento crítico en el accionar de los personajes y sus actos, no es algo pretendido con frecuencia, ello es posiblemente por el temor a la pérdida de un público con otros intereses. El cine en tanto herramienta de distracción nos asegura un momento de distensión y relajamiento que nos permite alejarnos un poco de nuestra agobiante cotidianeidad. En este sentido, parece que se ha instalado como necesaria la existencia de un cine que no problematice en mayor medida o con tanta hondura aquello que nos desvela.

Sin embargo, ello trae también algunas consecuencias. Esa manera de entretener se consolida por un apaciguamiento de las subjetividades: retener la atención del espectador abrumándolo se presenta como una herramienta (casi

narcótica) de evasión. Cerrando esta idea, la sobrecarga de estímulos se consolida como un mecanismo de distracción (amparado bajo el nombre de “entretenimiento”) que implica, en un segundo plano, una evasión de la condición de finitud, una negación de la muerte.

La materialización audiovisual del relato en función del goce estético comienza entonces a partir de una decisión ética. Para el caso de la representación de la muerte, la concepción que se tenga sobre ella será determinante en su manifestación estética. Esa manifestación estética tiene, una vez que representa (para este caso la muerte), un gran peso a nivel social, ya que interviene sobre el imaginario y sobre la conceptualización colectiva de la muerte. Es decir, hay una ida y vuelta permanente entre representación e ideas que están en constante diálogo y que da como resultado su recíproca constitución. Quizá el ejemplo más global y claro de ello, retomando lo dicho más arriba -y que puede percibirse en las películas de este trabajo-, es el componente triste de la muerte. Lo que denota cierta permanencia de la concepción occidental hegemónica para con la muerte y que influye en la subjetividad, las dinámicas sociales y los rituales propios de quienes pertenecen a esta cultura específica. La muerte, en las películas elegidas, podemos concluir, no se tapa, no se omite, tampoco se la trabaja con fines persuasivos; hay más bien una apuesta por integrarla como experiencia de pérdida, como excedente a la posibilidad humana, como inevitable suceso.

Desde qué lugar

Ha quedado dicho que la representación de la muerte se constituye mientras refleja el imaginario de cada época; lo que quizá sea necesario mencionar es que su explicitación está en una relación estrecha con las creencias.

Las creencias han proclamado no sólo qué destino le corresponde a cada sujeto cuando muere, sino que también han sido determinantes en el juicio al tipo de muerte que una persona tiene; cuando decíamos más arriba que muchas veces, cuando un personaje muere, se justifica su muerte en función de sus actos, es porque hay una construcción moral mayor que liga directamente el obrar de una persona con su forma de morir. De ello se desprende como resultado un nexo causal y justificado entre, por un lado, la muerte como fenómeno personal y, por otro lado, la muerte como fenómeno mayor (excedente al individuo) que constituye un rasgo propio de los seres vivos.

En numerosas ocasiones, la muerte aparece representada bajo una figura antropomorfizada⁸⁰, donde parece ser que la cuestión de la muerte adquiere el estatuto de personaje y no de acontecimiento. El hecho es que la muerte (en tanto concepto) representado en su totalidad es algo imposible de lograr; lo que aparece en las películas son manifestaciones parciales que representan una variante del mismo concepto. Es imposible abarcar la complejidad total de la muerte en una sola obra por

⁸⁰ Como por ejemplo en *El séptimo sello* o *Meet Joe Black*. Por mencionar referencias de representaciones directas de la figura de la muerte, en otras películas se insinúan con mayor o menor sutileza figuras (no necesariamente humanas) dotadas con el poder de decidir quién muere y cuando. Estados Unidos ha sido ejemplar en sus manifestaciones paranoicas de ello, principalmente en películas de terror y suspenso.

más pretensiones que haya, y es en este sentido un tema imposible de totalizar; su correspondencia con lo real es heterogénea, similar a lo que ocurre con el amor.

Aquí hemos pretendido demostrar que se puede construir un relato sobre la repercusión que genera la muerte en las personas y darle una significación narrativa novedosa y creativa. El nivel de realismo que tenga lo representado no va a tener una relación directa con la cantidad de información que se le dé al espectador (tal como creía Jacques Aumont), sino que, como dice González Ochoa,

El realismo es, pues, una convención [...] La analogía se confunde a veces con el realismo ya que, en general, una imagen realista es una imagen que representa analógicamente la realidad y es más realista en la medida en que se acerca al ideal encarnado por la fotografía. (Ochoa, 1997, p.25)

En este sentido podemos decir, ejemplificando, que tanto *Amour* -que incorpora la escena del sueño de Georges-, como *Frantz* -que incorpora varias escenas de Adrien y Frantz compartiendo momentos producto de la imaginación-, como también *The broken circle breakdown* -que muestra un flash de recuerdos de Elise antes de morir-, apelan a elementos diegéticos que rompen con cierto realismo duro que les precedía, sin por ello convertirse en películas inentendibles. Vemos así el resultado cinematográfico de trabajar con cierta sobriedad (sin perder la creatividad) en torno a una experiencia de la cual no tenemos información empírica, de la cual la representación realista puede darse desde las limitaciones propias de lo existente.

ANEXO

Cuadro orientativo

Película	Cuando aparece la muerte	Cuántas muertes hay	Quien muere	Tipo de muerte
<i>Amour</i>	Desde el comienzo	Una	Pareja	Asesinato
<i>Frantz</i>	Desde el comienzo	Una	Pareja	Asesinato
<i>La Fille Inconnue</i>	Desde el comienzo	Una	Desconocida	Accidente
<i>Quelques heures de printemps</i>	Al final	Una	Madre	Eutanasia
<i>Alabama Monroe</i>	A la mitad y al final	Dos	Hija y madre	Cáncer en la hija y suicidio en la madre.

BIBLIOGRAFÍA

- Aries, P. (2007), *Morir en occidente*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Aumont, J. (2013), *El cine y la puesta en escena*, Colihue, Buenos Aires.
- Baczko, B. (1991), *Los imaginarios sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Bazin, A. (2001), *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- Becker, E., *La negación de la muerte* (2003), Kairós, Barcelona
- Bordwell, D (2015), *El arte cinematográfico*, Paidós, Buenos Aires.
- Casetti, F.; Di Chio, F. (1991), *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona.
- Daturi, D. (2013), *Variaciones sobre el arte y la muerte*, Revista Pensamiento, papeles de filosofía (edición número 1, enero-junio 2013).
- Pérez Estremera, M. (selección) (1971), *Problemas del nuevo cine*, Alianza, Madrid.
- Freud, S. (1993), *Duelo y Melancolía*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Freud, S. (2002), *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid.
- Fromm, E. (2008), *El miedo a la libertad*, Paidós, Buenos Aires.
- Gaudreault, A.; Jost, F. (1995), *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- González Ochoa, C. (1997), *Apuntes acerca de la representación*, UNAM. Extraído de: https://www.academia.edu/33415487/Apuntes_acerca_de_la_representación
- Heidegger, M. (2014), *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Jameson, F. (2018), *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*, El cuenco de plata, Buenos Aires.

Levinas, E. (2001), *Entre nosotros, ensayos para pensar en otro*, ed. Pre-textos, Valencia.

Levinas, E. (2002), *Totalidad e infinito*, ed. Sígueme, Salamanca.

Mulvey, L. (1975), *Placer visual y cine narrativo*, Revista Screen, Departamento francés de la Universidad de Wisconsin.

Ortega, J. E., Enriquez Sanchez, J. M. (2014), *La muerte y sus imaginarios (cinematográficos)*, Universidad Europea Miguel de Cervantes, Valladolid.

Ortega y Gasset, J. (2012), *Meditaciones del Quijote*, Gredos, Barcelona.

Pérez Estremera, M. (selección) (1971), *Problemas del nuevo cine*, Alianza, Madrid.

Rivette, J. (1961), *De la abyección*, Cahiers du cinema, París.

Sartre, J. P. (2013), *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires.

Schwarzböck, S (2005), *O el cine o la vida. Notas contra Bazin*. en *La verdad a 24 cuadros por segundo*. Parente D. (editor), Ediciones Suárez.

Solé, J. (2016), *La ética del otro*, División Libros, Buenos Aires.

Tarkovsky, A. (2002), *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid.

Triquell Ximena (2013), *Contar con imágenes*, Editorial Brujas, Córdoba.

Páginas web consultadas

Entrevista con Michael Haneke: <http://www.golem.es/amor/michael-haneke.php>

Entrevista con Stéphane Brizé: <https://www.pagina12.com.ar/183734-la-violencia-siempre-nace-de-las-patronales>

Masterclass con Jean-Pierre y Luc Dardenne:

<https://www.youtube.com/watch?v=wVmkNL5eX24&t=1857s>

La ética en la filosofía de Levinas:

<https://reflexionesintempestivasblog.wordpress.com/2017/10/24/la-etica-en-la-filosofia-de-levinas>

Hay goces y goces, nota en Página/12 sobre la diferencia entre placer y goce:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-70517-2006-08-02.html>