

MORFOLOGÍAS DE NUESTROS ÁRIDOS DÍAS FELICES*

En el texto que sigue proponemos lecturas de distintas cintas audiovisuales donde la escenografía, más allá de conformar el significante del espacio profrimico, sirve para evocar la potencia enunciativa del relato, asentar el código radicalmente propio del film. De este modo, la arquitectura se propone como una visualidad silenciosa que, lejos de permanecer callada, despliega constantemente una potencia imaginativa desde la cual el relato se articula.

Marienbad queda ahí

«... de silenciosas habitaciones, donde las pisadas son absorbidas por alfombras tan espesas, tan gruesas, que uno no oye ni sus propios pasos. Como si el propio oído, mientras uno avanza, una vez más, atravesando los pasillos, salones, galerías, por esta mansión de otra época. Este enorme y lujoso hotel donde pasillos sin final siguen a otros pasillos. Silencioso, desierto, sobrecargado con una fría decoración de paneles, estucos, molduras, mármol, espejos negros, pinturas tenebrosas, columnas, pórticos esculpidos, puertas, galerías, pasillos transversales que conducen a salones desiertos...».

Estas palabras, desinfladas pero insistidas, esbozan el arranque de *El año pasado en Marienbad* (L'anne dernière a Marienbad, Alain Resnais, 1961). Ya desde sus créditos en relieve sobre una página en blanco, la voz no calla. Se arrastra el susurro del narrador mientras recorremos en contrapicado las bóvedas y pechinas plagadas de arquitecturas simuladas mediante frescos y una enmarañada decoración floral barroca. Entramos así en Marienbad, inmenso y lujoso hotel versallesco que parece haber atrapado al hombre que habla. Y es que, como advertía George Perec, «así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca» (PEREC, 2001: 33).

La mirada fílmica continúa hipnotizada por el suntuoso y embrolladamente señorial barroco francés, como si este pudiera dar consistencia a la recitación desvaneciente que amenaza con ser texto árido¹. Son las palabras narradas las que salvan de cualquier posible aridez a esta narración dudosa de un hombre que le cuenta a una mujer una historia que ni ella ni nadie parece recordar. Pero ahí está la archi-

itectura que, aunque como testigo es muda, posibilita y legitima la historia. En la medida en que emplaza la memoria, la escenografía es, pues, el único anclaje del meganarrador. Estamos ante un cine enraizado en el profílmico, que casi obliga a este a hablar. No otra cosa hace *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997), film que se imbuje en una falsa historia documental que rescata las imágenes familiares rodadas por un abogado parisino desaparecido mientras buscaba en un lago la luz idónea para filmar. En su segunda parte, el discurso se detiene larguísimos ratos en su casa vacía. La puesta en escena, durmiente, queda a la espera, deseando revivir. Como en *El año pasado en Marienbad*, la cinta de Guerin bosqueja el campo escenográfico para su propia evocación fílmica y, con ella, consigue convocar, de golpe, todo el cine: «Las sombras del tren conducido por Guerin giraban en mi cerebro. Allí estaba el cine, todo el cine: el conocido, el ya visto, pero también, y sobre todo, el que nunca vería, el de acceso imposible: el que pierde su imagen en los húmedos sótanos de viejas mansiones, el que se destruyó en los incendios, en los derribos de viejos locales de cinematógrafo [...] el Cine, con mayúsculas» (GÓMEZ TARÍN, 2000: 3).

Marienbad queda ahí. Tanto en la obra de Resnais como en la de Guerin, la ausencia, esculpida como el olvido o la desaparición, emana desde la presen-

cia pesada del profílmico. Este apunta hacia la levedad del ser o la fugacidad del tiempo mientras, a su vez, señala la función fijadora y eternizante del objetivo cinematográfico. Lo que este rescata y enmarca entra de inmediato en el terreno de lo posible² y de lo sospechoso.

En definitiva, las arquitecturas de *El año pasado en Marienbad* y *Tren de sombras* anclan la narración en la medida en que parecen ser lo único que permanece en los avatares del tiempo, pero se presentan opacas. Interrogan al espectador obligándolo a mirar sin saber e hipnotizan al meganarrador. Parecen ser significantes sin significado —o con un significado obtuso en términos barthesianos— que se reenvían a sí mismas constantemente. En cambio, encontramos otras arquitecturas discursivas en nuestro entramado audiovisual que se prestan a hablar más. Son cómplices del espectador, incluso confidentes que van explicando discretamente las sutilezas que suceden entre sus lindes. Este es el caso de las disparejas *L'Apollonide, casa de tolerancia* (L'Apollonide, Bertrand Bonello, 2012); *Titanic* (James Cameron, 1997); *Down-ton Abbey* (Julian Fellowes, BBC: 2010-) o *Bestias del Sur Salvaje* (Beasts of the Southern Wild, Behn Zeitlin, 2012).

Palacete hecho burdel

El universo del discurso de *L'Apollonide, casa de tolerancia* se reduce al palacete

reconvertido en aristocrático burdel. Este espacio cohesiona los retales de vidas que configuran este relato coral. Compositivamente, parece que la obra evoca pinceladas pre y post impresionistas rescatando escenas interiores que podrían haber sido retratadas por los mismos Degas o Toulouse-Lautrec. Sin embargo, el puro espíritu impresionista, reivindicador de la fugacidad del instante y el disfrute de la vida, no lo respiraremos sino en una única escena exterior. Pero el efímero jolgorio permitido por la escena campesina muere para regresar a la cargada escenografía interior del burdel. Así, resulta imposible concebir el hastío y la decadencia de finales del XIX que destila la cinta de Bonello sin su ambiente escenográfico presentado como la antesala de la muerte de una época agotada, que despliega sus fantasmas sobre el siglo XX. El espacio, revestido de arte y preciosista decoración aún decimonónica, da cuenta de un *horror vacui*. Este es metáfora de la cárcel de apariencias a la que se ven sometidas las jóvenes que allí trabajan, presas de deudas eternas y del capricho de burgueses y aristócratas aburridos de su función en una sociedad cuya moral se desmorona. La resistencia de la época a la transición está fijada en ese decadente burdel, pendiente de ser clausurado por la inoperancia de su modo de vida en el nuevo siglo.

Tanto en *El año pasado en Marienbad* como en *Tren de sombras* la arquitectura parece animarse convirtiéndose en morada de fantasmas que recorren, insistentes, largas galerías forradas de espejos y tapices, alumbradas por sinuosas lámparas colgantes





En el *opening* de *Downton Abbey* la mansión emerge reinante de la tranquila naturaleza, gemela del conciliador paisaje que retrató el también británico John Constable, regentado por la Catedral de Salisbury (*La Catedral de Salisbury desde los jardines del Palacio Arzobispal*)

El Titanic hecho mausoleo

La época se derrumba lentamente, sometida a lo imprevisible. A golpes. Los flecos raídos de ostentosas vestiduras con reminiscencias finiseculares se dejan balancear por el vaivén marítimo, al amparo del mayor buque construido hasta la fecha de 1912. Una nobleza sin valores cuya legitimidad flaquea en la sociedad racionalizadora de adoctrinados en la moral del mérito y la competitividad, vende su alma a una burguesía ávida, pese a todo, de ser respetada a la vieja usanza. A bordo del *Titanic* viajan también emigrantes europeos sin corsé ni frac con que cubrir sus ansias de ascenso social. Se proponen atravesar juntos el océano y emprender la aventura del sueño americano, férreamente separados por la compartimentación espacial del buque. Ésta complace la flor y nata de la sociedad e incomoda los aposentos del proletariado hasta que un cortante témpano de hielo que aguardaba en la oscuridad oceánica hiere el *Titanic*. Esto se nos muestra desde una mirada que no es compartida por ningún personaje, ni siquiera por los marineros que avistaron el iceberg. Este punto de vista que privilegia el saber del espectador delata a un meganarrador que se ha alojado e identificado plenamente con el omnipotente y mediático transatlántico. Mientras, los pasajeros ignoran que el inminente desmoronamiento del barco quebrará sin clemencia la redención social de la aristocracia decadente, las aspiraciones burguesas y la salvación proletaria. La estrepitosa desaparición de lo profílmico abandona a la deriva a los personajes, dejados en la inmensa masa negra oceánica que engulle al

El castillo de *Downton Abbey* goza de su omnisciencia. Las indiscreciones de sus habitantes quedan protegidas y vigiladas por la jerarquía patriarcal, tan firme como la mansión

navío. La tercera clase se encuentra literalmente encarcelada en los compartimentos inferiores del barco, mientras el nivel del agua sube hasta hundir la insultante soberbia de la industrialización imparable. Así queda la omnisciencia narrativa adherida al *Titanic*. Solo décadas más tarde, a finales del siglo, unos investigadores, que vehiculan la curiosidad del espectador, vuelven al escenario subacuático para reactivar esa mirada omnisciente que delegará su discurso a través de una narradora de segundo nivel: la protagonista. Las palabras de la ya anciana Rose despiertan la arquitectura enmudecida por el océano y reconstruyen la historia desde un punto de vista aún más omnisciente si cabe, contándonos más de lo que su protagonista puede saber. De este modo, el *Titanic* no solo vincula significativo y significado y organiza las aristas de su relato sino que, aún mausoleo, logra sostener una omnipotente voz narrativa.

Downton hecho hospital

El hundimiento del *Titanic* resulta ser el motor del principal argumento de *Downton Abbey*, dado que el prometido de la hija mayor de los Crawley —cuya misión residía en perpetuar la estirpe y administrar el patrimonio familiar— fallece en el legendario naufragio. Los muros de Downton vigilan el discurrir diario de los habitantes de la mansión. Ya el *opening*, mediante la aproximación de un mensajero anónimo al castillo y la atención sucesiva en detalles de los distintos espacios de la mansión, presagia que salones, patios y pasadizos del castillo serán los sólidos narradores de las historias que se fragüen en su interior. Éstas quedan asidas con frecuencia a él, adscritas a los pináculos, grutescos y columnas. La belleza desinteresada³ de sus tapices, de las expresiones amortiguadas de los retratos antiguos y de la marquetería trabajada al milímetro del mobiliario es cómplice y discreta con las historias que enmarca. Como el *Titanic*, el castillo goza de su omnisciencia mientras dirige los roles sociales. Las indiscreciones de sus habitantes quedan protegidas y vigiladas por la jerarquía patriarcal, tan firme como la mansión. Sin embargo, los elementos escenográficos de Downton sufrirán desbarajustes al atravesar la I Guerra Mundial. En él se instala un hospital improvisado: precisamente en un contexto de caos y desorden, de alteración espacial, llega un personaje misterioso con el rostro desfigurado que asegura ser el primer prometido de Mary, dado por muerto, como hemos apuntado, en el hundimiento del *Titanic*. Por tanto, un fantasma resurge, irreconocible y siniestro, desestabili-

zando el orden construido a lo largo de todo el relato, de la misma manera que la guerra lo hace con la distribución espacial del castillo.

Nada sólido que heredar

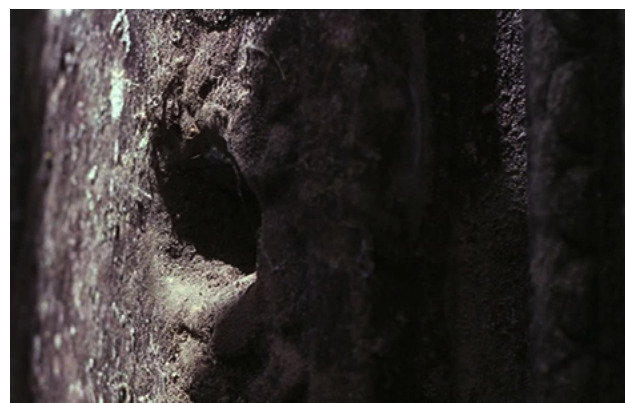
Si estos grandes monumentos arquitectónicos se alzan como símbolo y garantía de la propiedad y la tradicional institución familiar, *Bestias del Sur Salvaje* ofrece el contrapunto emplazando su relato en un entorno orgulloso de ser ingobernable, libre de ataduras de convención social y vacuas necesidades de consumo. No en balde, un dique les separa de *la civilización*. Una niña nos guía en este ambiente radicalmente natural y delicadamente onírico en que las casas no son hogares, sino maderas, chapas, cartones, hierros de origen disperso dispuestos de manera que alojen utensilios básicos y resguarden, más mal que bien, de las lluvias torrenciales que amenazan con arrasarlo todo. Así, la comunidad que se resiste a abandonar la selva lo hace integrándose en la naturaleza y encarándose a su fatalidad como quisieran los primeros románticos, abrazándola como un todo organizado y organizador plagado de correspondencias, muy consciente de estar reivindicando unos valores en los que la familia sobrepasa lo nuclear y no posee patrimonio que heredar. Por ello, la escenografía se extiende a la naturaleza y así, el espacio cinematográfico se amplía a cualquier horizonte habitable. No hay espacios determinantes de las acciones más allá de la escuela, de tal suerte que la ausencia de arquitectura supone un aumento de la libertad correlativa a una vitalidad y una valentía prácticamente *nietszcheanas*.

[Paréntesis escénico: el Dr. Weston como lugar]

Si en Marienbad es el hotel, casi teatro, el único testigo de la veracidad o la falsedad de la historia narrada, en la serie *En terapia* (*In treatment*, Hagai Levi, Rodrigo García, HBO: 2008-) volvemos a encontrarnos con que lo escenográfico es un recurso basilar para el relato. Ambas arquitecturas escénicas son testigos

de discursos cuya realidad nunca llega a confirmarse o a negarse visualmente.

El narratario en *El año pasado en Marienbad* es esa mujer amada que no quiere escuchar, que huye como Madeleine en *Vértigo: de entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) obligando al narrador y, así, al cine mismo, a andar. Por contra, *En terapia* cuenta con la figura del doctor Paul Weston como narratario exclusivo y dedicado enteramente a su función actancial: la de la escucha. Fundamentalmente el terapeuta no es una persona sino un lugar: la propia ética profesional le exige una posición atenta, marco de los relatos de sus pacientes. Paul se identifica con la escenografía para convertirse también en espacio. Con su presencia abre una suerte de sitio confesional sin consecuencias de juicio, como ese agujero en las rocas donde el protagonista de *Deseando Amar* (*In the Mood for Love*, Wong Kar Wai, 2000) vierte su incandescente secreto al final del film⁴. Paul Weston funciona, pues, a modo de vacío estructural que aloja las palabras que pesan a los sujetos. Y aunque formalmente se nos presenta cada sesión en una dialéctica constante entre plano-contraplano, la relación entre terapeuta y paciente siempre es asimétrica y necesariamente descompensada. El doctor calla o interroga con la pretensión de ir desanudando y desplegando la lógica discursiva de los pacientes. Esto tiene efectos histerizantes sobre ellos por lo que insisten en convocarlo: le piden opiniones, consejos, lo interrogan sobre su propia vida personal, desafían su poder, le reclaman más tiempo, más amor e incluso le reprochan el precio de la sesión. Esto obliga a Paul a maniobrar con todas esas demandas para presentarse únicamente como lugar de escucha, como demuestra su posición



El doctor Paul Weston funciona narrativamente como un lugar, sitio de confesión, como ese agujero rocoso que envasija el secreto del protagonista al final de *Deseando Amar*

aséptica hacia los encantos de Laura, paciente de la que se cree enamorado.

Además de esto, la consulta se propone como único lugar para el relato. La focalización de *En terapia* no va *extra muros*. El propio meganarrador se mueve en los lindes de la consulta o de lo que se atisba desde sus ventanas y puertas. Las palabras angustiadas de cada paciente ancladas a ese lugar será lo único que tengamos de ellos, salvo algunas migajas esporádicas visuales externas a la consulta que no hacen sino reafirmar el encadenamiento del saber del relato al lugar de escucha que la consulta constituye⁵. Los personajes se construyen solo por sus palabras y estas sustituyen a los hechos constituyendo alegóricamente la parte —cada monólogo rumiado— por el todo —sus historias, sus vidas—. Y es que al discurso no le interesan los hechos o lo que efectivamente ha sucedido sino cómo estos han sido vividos. Así, cualquier garantía de

realidad efectiva queda en sombra, fuera de campo, solo accesible por mediación, esto es, narración abo-

cada a la sospecha, como el discurso enamorado que anima la cinta de Resnais. Por ello, el relato privilegia la verdad que rezuman las palabras, sean mentirosas o ciertas. Con esto, *En terapia* es, posiblemente junto a *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008), una de las series contemporáneas que más ostenta lo literario sin complejos frente a lo visual. De la literalidad, en el sentido más fuerte del término, se hace escena.

Por otro lado, tanto el doctor como los pacientes y el espectador están sometidos a la dinámica de emisión de la serie: el tiempo diegético que dura cada sesión suele coincidir con el tiempo real que el espectador invierte visualizando el capítulo. Éstos se ordenan de manera que la sesión de cada paciente ocupa un capítulo en un día de la semana concreto, de lunes a viernes. El día asignado a cada paciente es siempre el mismo.

Así, para asistir al devenir de sus historias, estamos obligados a esperar un margen de cuatro episodios (relativos a los siguientes pacientes) que separan sus sesiones y marcan la continuidad discursiva de cada uno. Puesto que cada historia suele comenzar y acabar con la entrada y la salida del paciente, el espacio, puntúa y decide el tiempo del relato en la medida en que es un espacio ritual. En definitiva, es el espacio el que acaba determinando el tiempo textual del relato e incluso las condiciones pragmáticas y paratextuales de emisión.

Construidas un segundo antes de ser vistas

Si *En Terapia* materializa las vivencias de sus protagonistas convirtiéndolas en palabras, y lo hace partiendo de la percepción interior que ellos guardan de los hechos, gran parte de la (ciencia) ficción contemporánea aborda el mundo interior de los sujetos desde ciertas archi-

supone el triunfo hiperbólico del andamiaje filosófico cartesiano y la reivindicación de la autosuficiencia de la conciencia. Ahora bien, las arquitecturas de lo mental son como las arquitecturas de los videojuegos: cuando las vemos nos dan la impresión de que no han estado siempre ahí, sino que se han modelado apresuradas un segundo antes de ser vistas. En este sentido, son arquitecturas vaporosas, liberadas del peso y las herencias del tiempo. Son puro espacio escénico, muy diferente al de *Downton Abbey* o el *Titanic*.

Limusina... el profílmico más fulgurante

Esa evocación que a propósito de *Tren de sombras* atropellaba a Gómez Tarín convocándole un cine que aún no *hemos* visto, o peor, que quizás no veremos, brota sin concesiones en la irritante *Holy Motors* (Léos Carax, 2012). El film se propone como una alegoría

del mismísimo cine en cada reencarnación de su protagonista. Este, que no por casualidad se llama Oscar⁶, se

Tren, avión y limusina son profílmicos deambulantes: el mismo cine adentrándose en la vida

tecturas volátiles, sirviendo de contrapunto a todos los espacios protectores y vigilantes que hemos ido tratando más arriba. La ficción contemporánea separa con una naturalidad muy celebrada la escisión radical de lo corpóreo y lo mental, espacio que sustituye sin complejos ontológicos lo que en la tradición filosófica occidental se ha entendido por alma. Reducida a lo mental, esta deja de ser inasible para convertirse en terreno habitable con una lógica muy propia que posibilita el desdoblamiento identitario del avatar como metonimia más que válida del sujeto —*Avatar* (James Cameron, 2009)— así como el borrado o la inepción de recuerdos y sentimientos —*Olvidate de mí* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michel Gondry, 2004) y *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010)— entre muchas otras peripias narrativas. Esto que, en principio, parece una sencilla fantasía audiovisual,

promueve como un actor que, en un solo día, va encarnando distintas vidas, cada una de ellas más miserable y poética. Es una obra, pues, inevitablemente metadiscursiva que impone su delirio desde la encadenación de narrativas aparentemente autónomas. *Holy Motors* es una suerte de metamorfosis bizarra construida a través de una *mise en abîme* actancial. Pero parece que todas esas vidas representadas no garantizan, *per se*, la presencia espectacular. Precisamente Oscar llega a plantear «¿Y si no queda ningún espectador que pueda mirar?». Esta pregunta tremendamente metafísica del protagonista destila un miedo cultural: a una sociedad del espectáculo que se piensa vigilante y se sabe *todo-mirada*, le asusta que el mundo no nos necesite, que el referente sea sin nosotros. Quizás es esta la razón por la que Oscar se desplaza en limusina, la cual pasea su brillo fetichista

y fálico por la ciudad. «Estas limusinas extralargas resultan unos extraordinarios vehículos de ficción para nuestra época. Son hermosas, falsas, del todo anacrónicas. Interminables ataúdes con ruedas, que transportan muy a menudo a los recién casados; son eróticas y mórbitas. Son coches de alquiler; no los habitamos, pasamos por ellos como por un burdel. Arrogantes y perversas, lo hacen todo para ser vistas, pero permanecen opacas, con los cristales negros» (CARAX en IGLESIAS, 2012: 18).

También en *Cosmópolis* (Cosmopolis, David Cronenberg, 2012) el relato se conduce desde una fastuosa limusina, casi único domicilio de Eric Packer, joven magnate quien parece haber perdido la capacidad de desear dado que *puede* tenerlo todo —excepto el amor de su joven esposa—, y forma parte de esa mano invisible que rige las leyes de la economía global. Del vehículo entran y salen variopintos e incómodos personajes, mientras el frío Packer se desplaza inoportunamente y por capricho a través de Nueva York con la complicidad del espectador. El desencantado multimillonario participa de las fuerzas invisibles e impermeables a los vaivenes del mundo, pues su poder excede toda contingencia cotidiana situándose en ese estrato superior al que la ciudadanía mayoritaria no atribuye rostro alguno. Diegéticamente, este poder viene re-

presentado por la extrema sofisticación tecnológica de ese centro de operaciones circulante en el que viaja el tiburón financiero. Asistimos como espectadores, pues, a ese fuera de campo que nos niega la superficialidad mediática. A lo largo del film, cuando se nos muestre el exterior de la limusina, asistiremos a los ataques de manifestantes que golpearán y ensuciarán el ostentoso vehículo que, sin embargo, llegará a su destino. Tal vez porque, para esa exclusiva élite habitante de la reducida —e infalible tecnológicamente— escenografía interior de *Cosmópolis*, precisamente el grueso de la sociedad le es ajena. Ambos espacios se excluyen mutuamente, de tal suerte que «la debacle de la ciudad (del mundo) parece una mera contrariedad de camino a la peluquería. Parece que el caos aconteciera en otro lugar aunque acontezca frente a nosotros, al otro lado del cristal perfectamente blindado contra voces, ruidos, algarabías y proyectiles» (REVIRIEGO, 2012: 24).

Con todo, si el tren ha cobijado las metáforas sobre un cine desde que su llegada a la estación preconizara un ir y venir de historias; y el avión, a nuestro parecer, está sintomatizando con sus estallidos contemporáneos una narrativa sin anclajes, delirante; Carax y Cronenberg nos imponen la limusina. Esta, como apunta Muñoz (2012), corre como el Conejo Blanco al que sigue Alicia

en el País de las Maravillas, «limusina contenedora de ímpetu latente para correr la aventura de una posible ficción futura». Tren, avión y limusina son, probablemente, los aparatos postindustriales más románticos que conservan el volumen y la pesadez que no le han podido arrebatar las redes comunicacionales o el capital. Los tres son proffílmicos deambulantes que se alzan como símbolo del cine adentrándose en la vida.

Epílogo

Holy Motors nos ofrece también un siniestro ejemplo de cómo la vida se adentra en el cine. Para su último film, Carax vuelve a rodar en los grandes almacenes abandonados de La Samaritaine, donde hace más de veinte años se accidentó Denis Levant, el mismísimo protagonista de *Holy Motors*, en el rodaje de *Los amantes del Pont-Neuf* (Léos Carax, 1991). Este accidente impediría a Carax seguir filmando sobre escenarios reales y acabaría derivando en problemas de producción que retrasarían el estreno de la película. De este modo, la contingencia se impone al cine. A esto cabe añadir que la pareja del cineasta falleció poco antes de que este iniciara el rodaje del film. Esta trayectoria primero accidentada y luego trágica da cuenta de cómo la vida, a veces, se impone sobre la representación. Desde la academia, el análisis textual y la crítica cinemato-

Las limusinas deambulantes de *Holy Motors* son el mismísimo cine adentrándose en la vida



gráfica acostumbramos a pensar cómo el cine, nido de sueños, modeliza el mundo. Casos como este nos recuerdan que esta afirmación no es unidireccional: también el mundo modeliza el cine. Lo doloroso y lo trágico de la trayectoria de Carax pareció obstaculizar esa continuidad tonta de sus posibles días felices. Pero él no ha desistido en filmar: «los fantasmas están por todos lados. Pero quien ama profundamente el cine nunca es enemigo de los fantasmas» (FRODON, 2012: 11). *Holy Motors* parece explorar todas las historias en una, todas al mismo tiempo, quizás persiguiendo, como Scottie Ferguson en *Vértigo: de entre los muertos*, el cuerpo de una mujer (muerta), metáfora de un enigma, único elemento del profilmico que el cine no parece poder tocar.

Notas

* El presente estudio ha sido financiado con la ayuda del Proyecto de Investigación de la convocatoria Universitat Jaume I-Bancaja, con el título «Análisis de los flujos de transferencia de conocimiento entre los sistemas educativos superiores y la industria del videojuego», código 11I301.01/1, para el periodo 2012-14, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

**Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por las autoras del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

- 1 Sus palabras nos recuerdan, por ello, al existencial e histeriquísimo discurso de la protagonista de la obra teatral *Los días felices* de Samuel Beckett (2004). Mientras es enterrada por un espacio arenoso que la va engullendo, se ase a un parloteo cotidiano a la par que absurdo. Entretanto, su marido la ignora leyendo la actualidad.
- 2 Aquí reside la potencia de la imagen encuadrada en nuestra cultura visual: si algo puede ser encuadrado es posible —si no ahora, luego— para las lógicas de mundo.
- 3 Utilizamos el léxico propio de Kant en su *Crítica del Juicio* (1790). Dicho desinterés como atributo de la belleza llevado al límite es la principal reivindicación de los decadentistas de finales del XIX, abanderados de *l'art pour*

l'art. Gautier llegará a afirmar que «Solo es verdaderamente bello lo que no sirve para nada; todo lo que es útil es feo, pues es la expresión de alguna necesidad, y las necesidades del hombre son innobles y repugnantes». El teórico rematará irónicamente: «el lugar más útil de una casa son las letrinas». Lúcidamente, los decadentistas observan el desmoronamiento de la sociedad que les rodea, del cual deja buena constancia manifiesto Décadiste de Bajo: «No reconocer el estado de decadencia en el que estamos sería el colmo de la insensibilidad... la religión, las costumbres, la justicia, todo decae...». Pese a la consciencia de la caducidad de valores de su época, los decadentistas no serán sino testigos del derrumbe de un modo de vida insostenible. Como el *Titanic*, como *L'Apollonide*, como el humillado buque de guerra de Turner.

4 Si el presente texto nos introducía mediante un *travelling* en la arquitectura barroca de Marienbad, un *travelling* en dirección inversa nos invita a salir de las ruinas de *De-seando Amar*.

5 Tales excepciones son, por ejemplo, el entierro de uno de sus pacientes.

6 En referencia a los premios cinematográficos de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Ya desde la Nouvelle Vague los cineastas franceses se han dejado fascinar por ciertas producciones hollywoodienses.

Bibliografía

- BECKETT, Samuel (2004). *Los días felices*. Madrid: Cátedra.
- FRODON, Jean-Michel (2012). Los fantasmas de La Samaritaine. *Caimán. Cuadernos de cine*, 10, 10-11.
- GAUTIER, Théophile (2008). *Mademoiselle de Maupin*. Madrid: Debolsillo.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2000). Tren de sombras, de José Luis Guerin. El cine es estado puro. *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, 9, 154-163. La Laguna: Ateneo de La Laguna.
- KANT, Immanuel (2001). *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LOSILLA, Carlos (2009). *La perversidad del cine moderno o breve guía para pasear por Marienbad*. Barcelona: Cameo.
- MUÑOZ, Miguel (2012). Estabas atontado y Léos Carax te ha despertado. *Koult*. Recuperada de <<http://www.koult.es/2012/11/>

estabas-atontado-y-leos-carax-te-ha-despertado/>.

PEREC, George (2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Intervención Cultural.

IGLESIAS, Eulàlia (2012). Los mutantes debemos reinventarnos. Entrevista a Léos Carax. *Caimán. Cuadernos de cine*, 10, 16-20.

REVIRIEGO, Carlos (2012). Un espectro recorre el mundo. *Caimán. Cuadernos de cine*, 9, 24-26.

TRÍAS, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix-Barral.

Shaila García Catalán (Castellón, 1983) es profesora ayudante doctora del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I donde imparte *Cultura visual y medios de masas* en el Grado en Diseño y Desarrollo de Videojuegos, y en la Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Actualmente centra el interés de sus investigaciones en las narrativas delirantes contemporáneas.

Teresa Sorolla Romero (Castellón, 1989) es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat Jaume I con premio extraordinario final de carrera y Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación. Estudiante de Humanidades y del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual, orienta su trabajo de investigación hacia las narrativas no lineales y la representación contemporánea.