

EL FRACASO DE LA EXPERIENCIA AMOROSA EN LAS DISTANCIAS

TECLA GONZÁLEZ HORTIGÜELA
MANUEL CANGA SOSA

INTRODUCCIÓN

Las distancias es una película melodramática realizada por Elena Trapé en el año 2018 que nos invita a compartir la experiencia de un desengaño amoroso; un desengaño que se va anunciando desde el principio mismo y afectará también a las amistades de sus jóvenes protagonistas, cuyas diferencias se irán agudizando a medida que pase el tiempo, delatando la inconsistencia de los vínculos que les unían. El título de la película alude tanto a la distancia geográfica que separa a los protagonistas, Barcelona-Berlín, como a las distancias que se irán produciendo en el seno del grupo, hasta llegar a una fractura total de las relaciones¹.

La película está compuesta por un prólogo, en el que Olivia (Alexandra Jiménez), Eloi (Bruno Sevilla), Guille (Isak Ferriz) y su novia Anna (María Ribera) llegan a Berlín a casa de Álex Comas (Miki Esparbé), y tres segmentos anunciados con la inserción de tres carteles que marcan los tres días

en los que transcurre la historia: «Viernes», en el que asistimos a la primera noche que los amigos pasan juntos y a la huida de Comas; «Sábado», en el que Olivia espera en casa el regreso de Comas mientras que Eloi, Guille y Anna pasan el día por las calles de Berlín; y «Domingo» en el que Comas vuelve a la casa, ya vacía, y escucha los mensajes del buzón de voz del teléfono.

El viaje a Berlín desempeña un papel decisivo para los protagonistas de la película: viajan al norte, pero están desnortados, desorientados, sin brújula. Todas sus expectativas fracasan y, a medida que sus fantasías se van deshaciendo, se ven confrontados a los zarpazos de la soledad; una soledad irremediable, que da testimonio de la condición misma del ser. La película de Trapé nos muestra un «recorrido de desengaños, de verdades que se anulan sucesivamente» (Miller, 2002: 181), de máscaras que van cayendo, hasta enseñar el lado más crudo de la realidad. Y Berlín comparece como el decorado perfecto para escenificar el drama, ya

que ha sido representado como un lugar extraño, frío y hostil que no parece dispuesto para satisfacer el deseo. Tal es así que no existe ninguna escena amorosa en toda la película, ni entre Olivia y Comas, ni entre Anna y Guille, quien se había lanzado a la aventura de ese viaje con la pretensión de pedirle matrimonio a su novia. Diríase que la fantasía de ir a Alemania, que para cada personaje significaba algo diferente, se desvanece tan rápido como el fin de semana en el que transcurre la historia, haciéndonos ver que las relaciones de estos personajes están prendidas con alfileres y en sus vidas hay mar de fondo.

ESCRITURA Y NARRACIÓN

La película presenta llamativas semejanzas formales y de contenido tanto con *Blog* (2010), la ópera prima de Elena Trapé —a partir de la cual se puede establecer una línea que va de la adolescencia, y la consiguiente exaltación de la amistad, al declive de la misma con la entrada en la vida adulta— como con otras películas recientes y también dirigidas por mujeres como *Los amores cobardes* (Carmen Blanco, 2017), *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019) o *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020).

Desde el punto de vista formal, todas ellas destacan, especialmente, por el pausado ritmo del montaje y el uso de la cámara en mano, por una planificación que transmite sensación de espontaneidad y una iluminación de bajo contraste diseñada para reforzar la apariencia de verosimilitud, lo mismo que el registro sonoro, aunque el análisis descubra un trabajo meticuloso de organización escenográfica y montaje interno que desmiente su aparente naturalidad. Ese afán de verosimilitud —que demuestra la vigencia del modelo de representación clásico (Burch, 1987)²—, adopta, en el caso de *Las distancias*, el aspecto de un realismo que evoca al cine italiano de posguerra —Rosellini, De Sica, Zamponi, Germi, Lattuada, Bolognini, Olmi, etc.—, filtrado por la influencia del primer Lars Von Trier, con esas ambientaciones ásperas,

carentes de *glamour*, que buscan indagar en los aspectos más amargos de la vida.

Desde el punto de vista de los contenidos, las películas citadas destacan por el tono melodramático de sus historias, la presencia de protagonistas femeninas y la necesidad de subrayar los aspectos más crudos de las situaciones cotidianas: desencanto social, crisis amorosas, incomunicación y sensación de fracaso, a lo cual habría que añadir la ausencia de figuras paternas consistentes, la ruptura de los vínculos familiares y la explotación de la soledad. Podría decirse que retratan los efectos de una sociedad sometida a un proceso de-constructor que contrasta con el sentido de las películas protagonizadas en la época dorada de Hollywood por mujeres *de rompe y rasga* como Barbara Stanwyck, Katherine Hepburn, Bette Davis, Maureen O'Hara, Joan Crawford o Lana Turner³.

La escritura de Elena Trapé se va tejiendo como un proceso temporalizado que responde a la conocida lógica de planteamiento, nudo y desenlace. La estructura temporal se acoge, así pues, a los modelos narrativos ortodoxos, pues va siguiendo el orden de una pauta convencional, comenzando en viernes y terminando en domingo. El tiempo es sintético, aunque algunas escenas se demoren

LAS PELÍCULAS CITADAS DESTACAN POR EL TONO MELODRAMÁTICO DE SUS HISTORIAS, LA PRESENCIA DE PROTAGONISTAS FEMENINAS Y LA NECESIDAD DE SUBRAYAR LOS ASPECTOS MÁS CRUDOS DE LAS SITUACIONES COTIDIANAS: DESENCANTO SOCIAL, CRISIS AMOROSAS, INCOMUNICACIÓN Y SENSACIÓN DE FRACASO, A LO CUAL HABRÍA QUE AÑADIR LA AUSENCIA DE FIGURAS PATERNAS CONSISTENTES, LA RUPTURA DE LOS VÍNCULOS FAMILIARES Y LA EXPLOTACIÓN DE LA SOLEDAD

más de la cuenta para generar efectos de inquietud y desasosiego, remitiendo de forma implícita a las películas de Antonioni, que, si bien está a mucha distancia estética de Trapé, también se ocupó de explorar los amores imposibles; el vacío, el silencio y la falta de compromiso en un mundo que se deshace. El motivo del escrito que Olivia encuentra en casa de Comas, y en el que podía leerse el mensaje de una promesa, evoca a la carta leída por Jeanne Moreau en la secuencia final de *La noche* (*La Notte*, 1961), que remata el desenlace de una historia centrada en la inconsistencia del personaje masculino.

La acción se desarrolla entre los escenarios habituales de la vida cotidiana: estaciones, transportes públicos, calles, bares y una casa desordenada que no transmite calor de hogar, que no puede ser más que un simple lugar de paso, una guarida solitaria y oscura. La escasa iluminación utilizada durante toda la película contribuye de manera deliberada a acusar esa sensación de tristeza y desencanto que se va descubriendo poco a poco, una atmósfera que parece concebida para anular el deseo. La directora ha preferido dejar a un lado la sensualidad de los estímulos cromáticos, reduciendo las posibilidades plásticas de una imagen que no ha sido concebida para satisfacer miradas. De hecho, aunque la película se haya filmado en color, hay un predominio de ambientes de penumbra, de tonos grisáceos y apagados, sin brillo ni intensidad, que perfilan el sentido emocional del drama.

En lo que sigue, proponemos una lectura psicoanalítica⁴ orientada a interrogar el sentido —en su acepción de sentir, de lo que es *sentido*— de la experiencia estética que el texto cinematográfico nos ofrece. La praxis del psicoanálisis, como método de análisis fílmico, apunta a la interpretación del texto a partir de la descripción pormenorizada del mismo (Freud, 1987d: 1883; Lacan, 2014: 265) y el estudio de

las relaciones entre sus elementos. Nótese que lo importante no es el contenido de las diferentes partes que constituyen el texto, sino —tal y como propone Lacan a propósito de Hamlet— la «comparación», la «correlación», entre las diferentes partes de la «estructura considerada como un todo articulado» (Lacan, 2014: 268). Se tratará, entonces, de recorrer el texto, de deletrearlo, tratando de aproximarnos a los conflictos y fantasías venidos de la «otra escena» (Barthes, 1990: 350; Freud, 1987a: 377; 1987c: 2173) que se escriben, que se con-figuran, en el material significante del mismo, y que giran en torno a eso que Freud llamó «nódulo patógeno» (1987a: 158) y Lacan «lo real»: esa especie de «cogollo en torno del cual el pensamiento teje historias» (2006: 121).

LA LLEGADA

La película arranca con un plano de Olivia arrastrando su maleta con dificultad, una maleta con la que, literalmente, «no puede», al tiempo que formula una interrogación: «¿Es esta la parada? ¿No?». La primera frase enunciada en la película resulta reveladora, por tratarse de una pregunta alusiva a la meta de un trayecto que los personajes ya están realizando. Las palabras se van conjugando con sus movimientos para significar un recorrido que asume el valor simbólico del tránsito y de una posible transformación: se trata de no

Figura 1. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)





Figura 2. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

perder el autobús, de no perder el hilo del viaje, ni el tiempo de la sorpresa.

Al entrar en el autobús, Anna solicita al conductor que espere a que lleguen todos, porque van con «una mujer embarazada» (Figura 1). Olivia, no cabe duda, debe tener un buen motivo para haber dejado a Gari, el padre, en Barcelona, y coger un avión hasta Berlín embarazada de siete meses: ella quiere reencontrarse con Comas, su amante de juventud, el hombre al que aún ama. Desde el interior del autobús, los amigos descubren que este personaje, Álex Comas, es el protagonista de un cartel publicitario que parece poblar las calles de Berlín. Todos ríen y, al bajar del autobús, se hacen un selfi grupal con el cartel de fondo. Ya están todos juntos. Juntos y felices. (Figura 2).

En el cartel vemos a Comas, junto a la promesa publicitaria de que el «futuro está a salvo» —*Meine Zukunft ist sicher!*—, corriendo feliz y veloz hacia ese futuro supuestamente asegurado. La imagen de Comas queda así, desde el arranque del film y antes de que aparezca el personaje, directamente asociada a un modelo publicitario, emblema del objeto de deseo imaginario en el mundo capitalista. Ahora bien, tan pronto el personaje de Comas entra en escena, descubrimos que, lejos de ser ese feliz referente publicitario, se trata de un tipo abatido, triste y deprimido (Figura 3). El desorden de su casa, la ropa tirada por los suelos, los platos sucios, la caja de mudanza, etc., hacen eco de su desorden interior.

El reencuentro del grupo comienza a tambalearse desde el momento mismo en el que vemos a Comas, ya que este personaje se muestra todo el tiempo reticente, claramente disgustado por la visita inesperada de sus viejos amigos (Figura 4). De hecho, al poco de que hayan entrado en la casa, Comas formula una pregunta, «¿Cuánto tiempo os pensáis quedar?», con la que apuntala su deseo de verlos desaparecer. Y, luego, cuando le dicen ilusionados que «ellos» son el regalo, y no la tarjeta de felicitación que le acaban de entregar, Comas responde, medio en serio, medio en broma: «¿Se puede devolver?».

La misteriosa actitud de Comas ante sus amigos, una actitud que parece esconder un *secreto* que nunca descubriremos —aunque algunas pistas inviten a especular sobre la significación de su actitud esquiva, sus silencios y opacidad—, abre un interrogante que podríamos poner en paralelo con respecto a la inquietante actitud de Olivia, quien se ha embarcado en un *escandaloso* viaje, dado su avanzado estado de gestación —como subrayan algunos personajes— y que tendrá evidentes implicaciones dramáticas.

Figuras 3 y 4. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



LA RUPTURA

Tan pronto comienza el segmento llamado «Vier-nes», Olivia lo organiza todo para dormir con Comas, ya que ella, según dice, «prefiere un colchón duro». La dureza del colchón podría ser vista como un desplazamiento metonímico que apela a otra clase de durezas, habida cuenta del contexto en que es introducida la frase y la manifestación explícita de una preferencia: compartir la cama. Pero Comas, si bien no se atreve a decirle que no, se muestra esquivo, y no disimula su azoramiento ante la barriga de Olivia, una barriga que «tampoco ella acaba de creerse».

El arrojito de Olivia —pues de ella «ha sido la idea», ella ha arrastrado a los demás a Berlín para celebrar el cumpleaños de su antiguo amante y compartir con él la cama— comparece en relación directa tanto con su «locura» como con el cuestionamiento de la función y del lugar del padre (Figura 5).

Comas: Oye Olivia... todo esto, ¿de quién ha sido idea?

Olivia: ¿Tú qué crees?

Comas: Que estás loca. Eso creo yo. No entiendo cómo Gari te ha dejado venir.

Olivia: Bueno, pues porque Gari no me tiene que dar permiso para nada.

Recordemos que lo que hace que el padre —no necesariamente el portador del espermatozoide— pueda entrar en escena, pueda hacer función de padre, es el deseo de la madre hacia él. De ahí que, en este caso, por mucho que Comas trate de dar un lugar a Gari, Olivia le rechace —«Gari no me tiene

que dar permiso para nada»—, ya que ella no desea al progenitor de la criatura que está por venir, sino a Comas. Valdría añadir: no desea al padre real, sino al padre imaginario que ella ha situado en el centro de su fantasía, y cuya presencia, dicho sea de paso, deja mucho que desear.

Olivia: *Tenía muchas ganas de verte.*

Tras desechar a Gari, Olivia dirige a Comas una demanda amorosa que resuena en esa cama en la que ambos están sentados. Él la mira con cara de circunstancias y, en ese preciso instante, Eloi pasa por la puerta de la habitación y eructa ostensiblemente (Figura 6). El primer —y último— encuentro a solas entre Olivia y Comas, que tenía visos de convertirse en un encuentro romántico, se desmorona de forma inmediata y Comas aprovecha para huir de la habitación, como enseguida huirá de la casa. No es casual que la directora haya elegido el sonido de un eructo para marcar distancias y cortar el posible encuentro; un sonido escatológico. Y es que el asco, según veremos, también ocupará una parte decisiva de algunos diálogos, del mismo modo que la pulsión oral va a protagonizar algunas acciones implícitas —que implicarán, precisamente, tanto a Eloi como a Comas— y que van a subrayar la presencia de la boca y de la lengua ligadas a la satisfacción sexual.

La escena termina con Olivia, sola, abrazando y oliendo la almohada de Comas, soñando que lo abraza y lo huele (Figura 7). Los olores —sinestesia— marcan distancias de sentido y posición en el contexto de la secuencia.

Figuras 5 y 6. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



El deseo de Olivia como mujer, tal y como aquí se pone en escena, es el resorte del drama. El relato incide, de un modo muy particular, en *la distancia* que hay entre *la mujer* y *la madre*, entre Olivia como mujer —donde se pone en juego su deseo, su falta— y Olivia como madre —donde ella comparece en el registro del tener—⁵, al tiempo que subraya la doble ausencia del *hombre* y del *padre*, ya que Comas, el hombre deseado, no desea a Olivia o, si la desea, no puede permanecer a su lado, no puede sostener su presencia, ni como *hombre*, ni como *padre*.

La dialéctica entre el tener y el no tener, que se refleja y refracta en la del querer y el poder, se pone en juego, asimismo, en la conversación que mantienen los amigos la primera y última noche que pasan juntos. En base a lo sucedido durante la noche del viernes, cabría agrupar a los personajes bajo dos lógicas diferentes. De un lado, Olivia y Guille, en clara posición dominante: los dos son supuestamente fuertes, los dos son arrogantes, los dos se vanaglorian de sus logros —siempre fálicos—, los dos tienen éxito, trabajo, dinero, etc., y los dos alzan su voz para agredir al oponente. Y del otro lado, están Comas, el misterioso hombre que pronto desaparecerá sin decir palabra, Eloi,



Figura 7. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

ese joven de aspecto pueril al que Olivia nombra como «el niño de sus ojos», y Anna, novia de Guille, arquitecta sin trabajo, quien viene a representar al llamado género *débil* por ser —igual que Eloi— una «mantenida», una mujer económicamente dependiente (Figura 8). El clásico debate de la mujer independiente *versus* la mujer «mantenida» motivará el enfrentamiento entre Olivia y Guille, que será el principio del fin.

Olivia: *Estás hablando como si te gustara que Ana fuera una mantenida. [...] Yo de todas formas, y perdóname, eh, Guille, pero tengo la sensación de verte con una actitud de la típica persona que no se entera mucho de nada.*

Guille: *Vale, Olivia, cuéntame una cosa. ¿Tú cómo sabes cuánto frustra no encontrar trabajo [...]?*

Olivia: *Te cuento, verás, porque yo sí que vivo en la realidad.*

Figuras 8 y 9. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)





Figuras 10 y 11. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

La prepotencia de Olivia, esa fingida autosuficiencia, ese «vivir en la realidad» —que despierta el rechazo tanto de Anna como de Comas, que no pueden ni mirarla (Figura 9)— alcanza su clímax en el momento que ella dice «estar embarazada» (Figuras 10 y 11).

Olivia: *Y estoy embarazada de siete meses.*

Guille: *No estás siendo consecuente para nada.*

Olivia: [...] *Dilo, no te atreves. Dímelo, dímelo. Que nadie me ha obligado a quedarme embarazada. ¡Oh! ¡Qué asco das, chaval! ¡Das mucho asco!*

Guille: *¡Tú también me das mucho asco!*

No es la primera vez que Olivia reivindica su embarazo para dominar al otro, que tira, como dice Eloi, del «comodín de la barriga» como si fuera un derecho que ella ejerce sobre el otro. El texto moviliza aquí uno de los temas centrales del feminismo de los años setenta y ochenta, que giraba en torno a la «apropiación» por parte de las mujeres de «su propio cuerpo» y de «la posibilidad de tener o no tener hijos de una manera no autoritaria» (Brousse, 2020: 39). Ahora bien, no es este el punto en el que nos encontramos hoy en día. La lucha feminista del nuevo siglo ya no gira en torno al cuerpo de la mujer, a la dominación de la fecundidad y la reproducción, sino que moviliza una lucha contra la llamada *dominación masculina* que apunta a una «separación total entre hombres y mujeres» (Brousse, 2020: 40) y que termina por tocar, como señala Milner (2020), la posibilidad misma de la sexualidad. En este contexto, no de-

bería extrañar que el diálogo acabe aludiendo al profundo «asco» que los personajes dicen tenerse, un «asco» que terminará por distanciarles para siempre, y que resuena, de forma preocupante, en la lucha de poder entre los sexos que caracteriza cada vez más a nuestra sociedad.

Tras esta primera noche del «Viernes», tras el choque entre Olivia y Guille, los frágiles vínculos que unían al grupo se deshacen, se rompen. De hecho, nunca más volverán a estar juntos. Unos y otros se van, se disgregan. Un abismo comienza a abrirse, también, entre hombres y mujeres. Mientras Olivia y Anna se quedan en casa, cada una en un espacio, solas, aisladas, los tres hombres bajan al bar, donde están igualmente solos y aislados. Comas sale a fumar, y luego, simplemente se va, desaparece sin dejar rastro. Se borra, sale de la escena, esquiva el lazo social, hace mutis por el foro. Pero ¿de qué huye? (Figura 12).

Figura 12. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



DOS MUJERES Y UN VESTIDO

Tras el plano sostenido de Comas huyendo agitado pasamos, por corte directo, al tercer segmento del film, «Sábado», que se abre con una imagen de Olivia despertando sola en su habitación. Ella mira el otro lado de la cama, acaricia la sábana, la almohada (Figura 13).

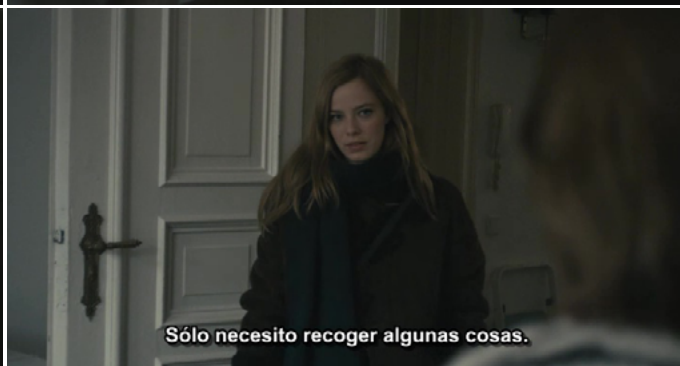
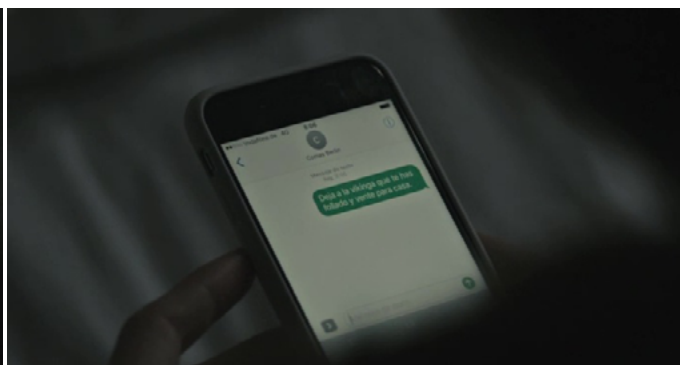
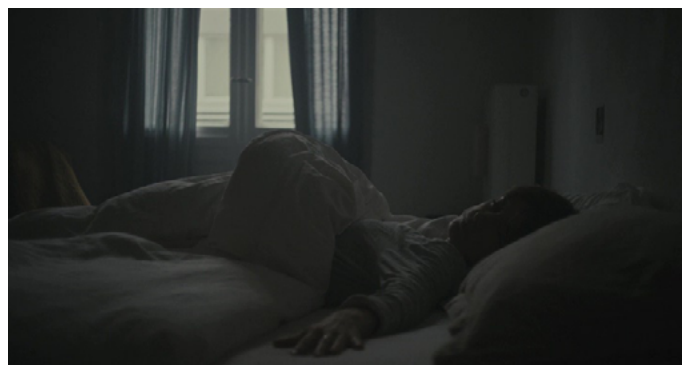
La huida de Comas resuena sobre ese vacío en la cama. Un vacío que se convierte, para ella, en un enigma relativo al deseo del hombre al que ama —¿Por qué no está en casa? ¿Qué quiere?— y al que responderá con una primera construcción fantasmática. La fantasía diurna que irrumpe en esta escena, alimentada por las palabras de Eloi —«se fue con una tía»— la leemos en el mensaje que Olivia le manda a Comas: «Deja a la vikinga que te has follado y vente para casa» (Figura 14). Es decir: deja a la vikinga que te has follado, a la otra mujer, y vuelve a casa conmigo, que soy tu mujer.

Ante la enigmática ausencia de Comas, Olivia decide permanecer en casa, mientras Guille, Anna

y Eloi salen a hacer turismo por las calles de Berlín. De aquí en adelante, durante todo el segmento del «Sábado», iremos viendo en paralelo, por montaje alterno, lo que sucede dentro y fuera de la casa. La posición de Olivia está asociada al interior y la espera. De hecho, comienza a preparar el pastel de cumpleaños para Comas mientras aguarda su regreso con ansiedad, pero no será él quien entre por la puerta, sino Marion, su expareja (Figuras 15 y 16). Pensemos, antes de nada, que la presencia de Marion ya rondaba en el film, y no solo desde el principio, en esa caja de mudanza, en el estado de abandono de Comas, etc., sino también en la fantasía de Olivia acerca de la «vikinga», lo que la sitúa, ya de entrada, en el registro de la Otra mujer, una mujer más joven, más guapa y, desde luego, más delgada, hacia quien se dirigía el deseo del protagonista.

Las dos mujeres comienzan a trajinar por la cocina de forma sincronizada, quedando así trazada la significación imaginaria —especular— de una relación que trasciende el campo de sus mo-

Figuras 13, 14, 15 y 16. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)





Figuras 17 y 18. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

vimientos por el espacio: las dos son aliadas —en tanto se ven afectadas por la huida de Comas— y rivales. De ahí que ambas desplieguen sus armas tratando de conquistar el espacio de la cocina, una operación de conquista que enseguida será redirigida al territorio de la cama: ¿quién ha experimentado *más* la cama de Comas, más concretamente, la *dureza* del colchón? (Figura 17).

Marion: *La cama es cómoda. El colchón es duro. Soy Marion, por cierto.*

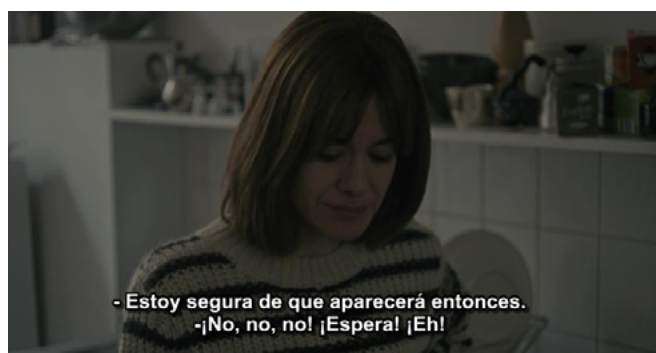
Olivia: *Olivia.*

Hechas las presentaciones, las mujeres se van explorando; cada una va observando el drama de la otra, hasta que, en un momento dado, Olivia le pregunta si Comas nunca les ha hablado de ellos —de ella—, a lo que Marion le responde que él pensaba que ya no eran «tan cercanos» (Figura 18).

Marion: *Había mencionado a sus amigos de la Universidad, pero pensaba que ya no eráis tan cercanos.*

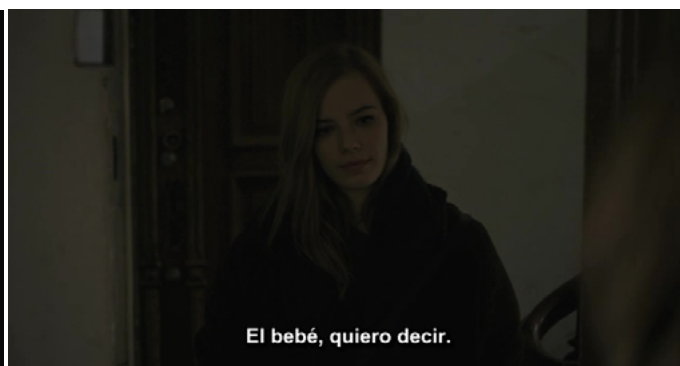
Olivia: *No, no, no, no, no, no.*

Figura 19. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



Lo que se pondrá de manifiesto en este duelo entre las dos mujeres que se desarrolla exactamente en el centro del film, en su mitad temporal, es que, si hay algo que caracteriza al personaje de Olivia es que se resiste a saber, o desea no saber, nada acerca de Comas. De ahí que se niegue a reconocer que ya no son «tan cercanos» —«Que Berlín y Barcelona nunca estén lejos», decía su dedicatoria de la tarjeta de cumpleaños—, que ya no tienen veinte años, que aquella época en la que escuchaban a *Los fresones rebeldes* y se hacían promesas de juventud —«Olivia y Comas prometen que si a los 35 siguen solteros se darán otra oportunidad»— es agua pasada. Pero si hay algo que ella no desea saber es que, si Comas no está en casa, no es porque le haya «pasado algo», o porque no quiera ver a Marion, sino porque desea alejarse de ella, mantenerse a *distancia*.

El personaje de Marion, que tiene las cosas más claras —sabe que «no quiere estar con alguien que no sabe qué hacer con su vida»— y no se amedrenta ante los ataques de su competidora, viene a quebrar el frágil equilibrio de nuestra protagonista cuando le dice —metiendo el dedo en la llaga— que está «segura» de que, tan pronto Olivia se haya ido, Comas «aparecerá» (Figura 19). La puesta en escena subraya una oposición entre las presencias y las ausencias que se manifiesta a través de la relación campo/fuera de campo y afectará al desarrollo del desenlace: estar o no estar, quedarse o desaparecer.



Figuras 20 y 21. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

Olivia reacciona con desesperación y, negándose una vez más a aceptar la verdad, construye un magnífico escenario fantasmático y le dice a Marion entre sollozos que el «bebé» es de Comas (Figura 20) (Figura 21).

Olivia: ¡No, no, no! ¡Espera! ¡Eh! ¿Sabes qué? Es de Álex. El bebé, quiero decir. Pasó cuando estuvo en Barcelona en agosto.

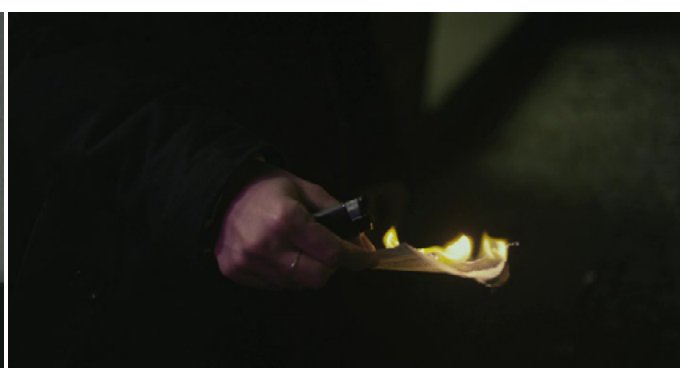
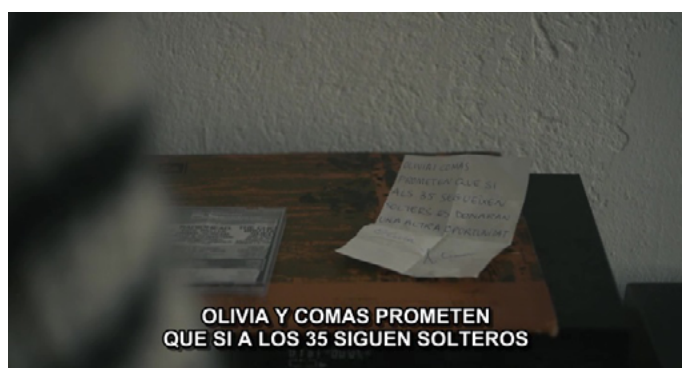
Marion: ¡Eso no es verdad!

Tal es, entonces, la fantasía que latía desde el comienzo del film y acabará manifestándose en esta secuencia; la fantasía que la arrastró a iniciar un largo viaje y que podríamos resumir del siguiente modo: desde su punto de vista, el bebé que está esperando sería lo único que la haría digna de ser deseada por Comas, algo más que ella misma, el objeto —el ser— que ella tiene para ofrecerle. No se trata de que haya tenido las agallas necesarias para emprender un largo viaje por el simple deseo

de verle y celebrar su cumpleaños, a pesar de estar embarazada, sino de que lo ha emprendido por estar embarazada. No *a pesar de estar*, sino *porque* lo está. El deseo que se constituye en su fantasía intenta dar respuesta al enigma del deseo de Comas, siendo esa respuesta el bebé que está esperando. Ante el fruto real de su vientre, Olivia se inventa un padre imaginario, recortado sobre el modelo del hombre que había amado años atrás, en un tiempo que ya no existe. Esa es, a fin de cuentas, la estructura fundamental de la fantasía, que utiliza «una ocasión del presente para proyectar, conforme al modelo del pasado, una imagen del porvenir» (Freud, 1987b: 720; 1987c: 1345).

Nótese, además, que esa respuesta lleva aparejada la demanda de un compromiso que completaría su fantasía y acabará siendo pasto de las llamas: un fuego real que destruye la palabra escrita, por no haber fuego de goce (Figuras 22 y 23).

Figuras 22 y 23. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)





Figuras 24, 25, 26 y 27. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

En el escenario fantasmático representado por Olivia, en ese imaginado encuentro sexual en Barcelona entre ella y Comas, construido y dirigido para la mirada de Marion, existe, por supuesto, algo más: la ambición de arrebatársela a la Otra mujer, a la vikinga, el hombre deseado —supuestamente por ambas— para convertirle en un padre *alucinado*. La fantasía oculta, así pues, el horror que gira en torno al vacío del padre, la negación del padre, produciendo al mismo tiempo lo que intenta ocultar.

Olivia, que se mostraba tan segura de sí misma, que hacía alarde de «vivir en la realidad», pierde los papeles, literalmente se le «va la olla», hasta el punto de que, una vez que Marion ha salido de la escena, se dirige directamente hacia la caja de mudanza, saca un vestido de su interior y se lo pone (Figura 24).

Si combináramos la escena anterior con el momento decisivo de esta otra escena, nos encontraríamos con la típica fantasía femenina de ser Otra, en este caso Marion, en el encuentro sexual con

Álex Comas en Barcelona. Doble desplazamiento, así pues, como factor regulador del deseo. Claro que Olivia nunca será Marion y nunca tendrá un hijo de Álex Comas. El deseo, entonces, como insatisfecho.

La escena en la que se pone de manifiesto el deseo de Olivia de ser la Otra mujer alcanza su paroxismo cuando ella intenta quitarse el vestido y no puede (Figura 25). Y es que, tan ridículo es pensar que ella puede encajar en el vestido de la Otra, como hacerle un pastel de cumpleaños a alguien que no desea comer (Figura 26). Un hecho que, por lo demás, revela el perfil maternal de esta mujer que Olivia representa: dar de comer a sus hijos y a su marido⁶; aunque el amor, ya lo sabemos, no se compra con alimentos. Pensemos, además, que Olivia terminará por comerse a solas casi toda la tarta de cumpleaños. Nada más triste y decepcionante que terminar comiendo sola el pastel que había cocinado para su amado. Se acabará tragando algo más que una simple tarta: su propia insatisfacción.

Finalmente, el trayecto de Olivia dará un giro, ya que, después de haber conseguido salir de la casa y haber quemado la promesa de amor que se hicieron siendo jóvenes, cortará con unas tijeras el vestido de Marion (Figura 27), una acción que apunta a descubrir ese abultado vientre, quizá a terminar de «creerse» que está embarazada, marcando un corte, un punto de no retorno en su viaje.

AIRES DE SEXO

Mientras Olivia se enfrenta a la cuestión fantasmática de la Otra mujer —cuestión que está en el núcleo de su fantasía sexual—, asistiremos, ya en el exterior, en las calles de Berlín, a una escena entre Eloi, Guille y Anna que demostrará el mismo protagonismo de lo sexual, poniendo en juego, en esta ocasión, la prevalencia del significativo metafórico del falo: primero, con el *platanito* que Anna coge entre risas (Figura 28); luego, con el *Frankfurt* que Eloi y Anna desean comer para «hacer un poco el guiri»; y, por último, con una aplicación informática —Tinder— que sitúa al problema del falo en su eje central.

Guille, celoso de la complicidad entre Anna y Eloi —los débiles, los mantenidos—, saca a relucir Tinder para ridiculizar a su amigo, ya que, según dice, es una aplicación para gente «desesperada», para gente que no es «normal» y «va un poco salida o tiene un puntito». Eloi trata de defenderse declarando que no se ha acostado con nadie desde que rompió con su novia, siendo entonces cuando Guille aprovecha para atacarlo y cuestionar su virilidad, señalando con duras palabras que no sabe hacer el amor⁷ (Figura 29).

Guille: Hombre, pues no te iría mal practicar, porque si le hubieses echado un par de buenos polvos a Marta quizá no te habría dejado.



Figuras 28, 29 y 30. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

El fracaso en el orden sexual, no cabe duda, ocupa un lugar predominante en la historia. Y lo hace, una vez más, girando en torno a la dialéctica falocéntrica del tener o no tener. Eloi es el que no tiene: no tiene casa, ni novia, ni sexo. Es el emblema de la precariedad. Al contrario que Guille, que se considera una «persona normal» porque él, respondiendo a los pedidos sociales, sí tiene: tiene casa, tiene novia, tiene sexo. Pero, justo en este momento, la situación da un giro inesperado y Guille, quien hace gala de *saber follar*, de «saber echar un buen polvo», pasa del tener —novia y sexo— al no tener (Figura 30).



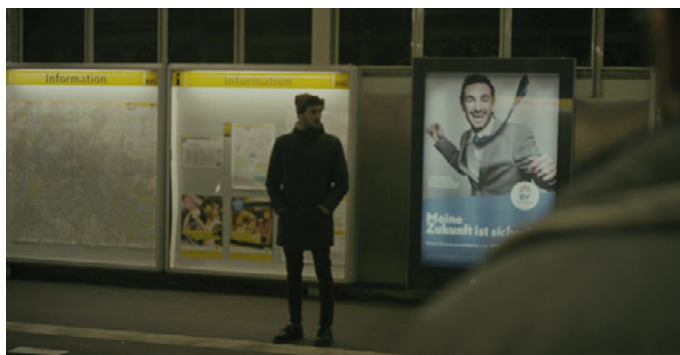
Figuras 31 y 32. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

El trío se separa. Guille y Anna caminan sin mediar palabra y, por lo que luego sabremos, Guille le pide matrimonio a Anna —en una escena omitida— a pesar de que ellos, claro está, ya no se quieren —«Tú ya no me quieres», confiesa él, y «yo a ti tampoco»—. Pensemos, en este sentido, que tal y como se pone en evidencia en el enfrentamiento entre Olivia y Guille en la última escena del «Sábado» —que reedita el enfrentamiento que tuvieron la noche del «Viernes»— tan grotesco es que Olivia haya arrastrado hasta Alemania a sus amigos —cual «perritos falderos»— para reconquistar a Comas, como que Guille haya aprovechado el «viaje de amigos» para pedirle matrimonio a una mujer a la que ya no quiere (Figura 31).

Olivia: *Para qué has venido, Guille, para pedirle a tu novia que se case contigo. Para eso te podías haber montado tu plan y no aprovechar ningún viaje de amigos.*

Guille: *Oli, venga ya [...] Aquí cada uno ha venido por sus motivos, ¿eh? ¡Que tú te has pasado todo el día aquí, encerrada, haciendo una puta tarta!*

Figuras 33 y 34. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



Cabría, entonces, plantearse que tanto Olivia como Guille han intentado poner de parapeto a sus presuntos amigos para protegerse de la peligrosidad que caracteriza al encuentro, siempre arriesgado, con el otro sexo, demostrando que, tras esa fachada de fortaleza y seguridad, no había sino miedo y cobardía. No han sido capaces de estar a la altura de las circunstancias, de hacerse valer sin la muleta de sus amigos, ni de asumir su propio deseo. No han tenido agallas suficientes para enfrentarse a las cosas del amor por sí solos y han *utilizado* a un grupo de amigos en descomposición para taponar su encuentro con el fracaso, pues no cabe duda de que, en tales circunstancias, el fracaso está servido.

Mientras se hace patente el carácter fallido del plan que Guille y Olivia habían trazado, Eloi, quien se ha quedado solo, ve por casualidad a Comas saliendo de un portal y le sigue la pista como un sabueso por las calles de Berlín, hasta que se adentra en el cine Babylon, famosa sala de cine independiente situada en Kreuzberg (Figura 32).

El cine Babylon podría remitir al famoso mito de la Torre de Babel en el que Dios, para castigar la prepotencia de los humanos, decide separarles, haciéndoles hablar lenguas diferentes. El mismo desentendimiento que encontramos en el núcleo del mito, no solo preside el paseo que, en este momento del film, están dando Guille y Anna, sino que también preside la escena en la que, después de que Comas haya salido del cine, tiene lugar ese cara a cara entre Comas y Eloi en el metro (Figuras 33 y 34).

El Comas *furtivo*, el que ha huido —que aquí comparece junto al Comas publicitario que invade la ciudad— mira un instante a Eloi avergonzado. Nada más. Ninguna palabra. Luego, simplemente, desaparece. Y no volveremos a saber nada más de él hasta que, en el último segmento de la película,

«Domingo», regrese a su casa, totalmente vacía, y se disponga a escuchar los siete mensajes dejados en el teléfono móvil: las voces de una máquina con la que no quiere dialogar.

La cuestión es que, ante el radical silencio y la radical ausencia de Comas, Eloi, al igual que Olivia, responderá poniendo en juego una construcción fantasmática que, también al igual que a Olivia, terminará dejándole en ridículo y llevándole a una situación de encierro: si Olivia quedaba apresada en el vestido de Marion, Eloi acabará encerrado en comisaría.

Olivia: *¡No sabes lo ridícula que me siento sentada ahora mismo en tu cocina, preguntándome dónde coño estás y quién coño eres!*

La pregunta que, a estas alturas de la película, se está haciendo Olivia por la identidad de Comas —«¿quién coño eres?»— (Figura 35) será respondida por Eloi con unas pintadas sobre nueve carteles publicitarios que reproducen la imagen de un pene apuntando a su boca, acompañada del texto «Soy un chupapollas» —«Ich bin ein Schwanzlutscher»— y su número de teléfono, como si fuera el bocadillo de un cómic (Figura 36).

La imagen invita a pensar que la misteriosa desaparición de Comas no se debe tan solo a su deseo de alejarse de sus antiguos amigos de la Universidad, sino también al hecho de que podría estar ganándose la vida mediante servicios poco honestos, como si fuera un cowboy de medianoche; para ocultar, quizás, un fracaso profesional del que tampoco él se ha librado, a pesar de hallarse en Alemania⁸. La cuestión merece todo nuestro interés, porque el hecho de que Comas sea un «chupapollas» ya fue escrito en la película, al poco de empezar, cuando Guille le saca el móvil a Comas para enseñarle esa imagen, del todo parecida a la que pinta Eloi, y le dice que «ya estaba hecha» (Figura 37). El enunciado se confunde con la enunciación para acusar la ambigüedad de una frase que lo mismo podría referirse a una pintada que a una felación:

Guille: *Mira, mañana podemos hacer otra foto, pero debajo de este cartel.*

Figuras 35, 36 y 37. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



Comas: *Te ha quedado muy bonita.*

Guille: *No, no, no, si ya estaba hecha.*

Comas: *Pues mira, en cierta manera, me halaga, ¿sabes? Como experto en pollas, quiero decir.*

Tal y como vemos en esta escena, los tres hombres, Guille, Comas y Eloi, participan, en una u otra medida, de la fantasía de *ser un chupapollas*. Comas, al ver la imagen del móvil, le dice a Guille que le «halaga», viniendo de un «experto en pollas». Lo que hace que Guille sea un «experto» no es otra cosa que el hecho de haberse enrollado con «una tía» que, en realidad, «era un tío que estaba buenísima». A lo que hay que añadir que luego Guille, después de dejar claro que el tío con el que se enrolló no era una «mujer transexual» —o al menos «aún no»—, le dice a Eloi: «Y tú no te rías tanto, que con el tiempo que hace que no echas un polvo, ya te gustaría ahora montártelo con ella», a lo que Eloi responde entre risas: «¡Hostia! ¡Ya te digo!» (Figura 38).

Cabría, entonces, pensar que la entrada de Comas en el cine *Babylon* vendría a confirmar para Eloi un *oscuro secreto* que ya circulaba entre ellos —un secreto que venía latiendo desde el principio del film a través de la imagen del famoso beso entre Erich Honecker y Leónidas Breznev (Figura 39)— y del cual no se puede hablar ni en el subterráneo ni en ningún otro lugar.

La acción vandálica de Eloi, tan infantil como moralizante, no solo delata cierta verdad *reprimida*, sino que apuntaría también a desenmascarar a Co-



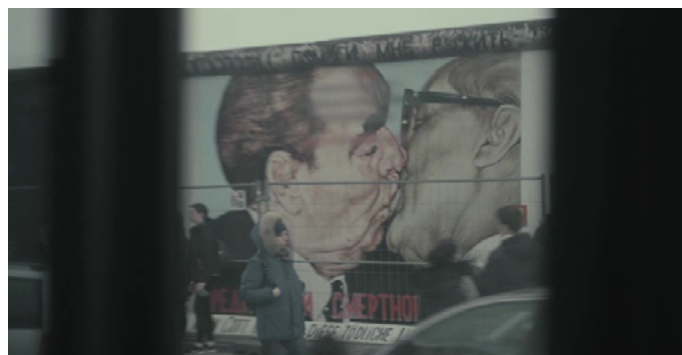
Figure 38. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)

mas para humillarlo públicamente —para hacer de él no un objeto de deseo sino un objeto indigno—, si bien tal intención no parece tener ningún impacto, al menos en Olivia, quien, al ver el cartel, simplemente dice que es una «chorrada» (Figura 40).

El cartel pintarrajeado de Comas se impone, así, como una foto-fija, como una imagen estática que muestra y reproduce el corazón del problema que circula entre los hombres de la película. La imagen pone de manifiesto el carácter ridículo del falo, que se revela en la comedia clásica como signifiante oculto del deseo (Lacan, 2014: 332; 1999: 270; 1992: 373), trazando un contraste con la imagen sonriente de la publicidad, que se repite como un estribillo hueco en las campañas convencionales. Lo que está en juego no es otra cosa que la presencia misma del falo, de un falo desplazado de su lugar que, por eso mismo, Olivia no puede disfrutar, a pesar de haberlo tenido al alcance de la mano.

Lo que hace el personaje de Comas, en definitiva, no es otra cosa que abrir un vacío, un agujero,

Figuras 39 y 40. *Las distancias* (Elena Trapé, 2018)



en el centro mismo del relato que cada personaje intentará rellenar desde su propio marco fantasmático: Eloi y Guille poniendo en juego una fantasía homosexual, en virtud de la cual la ausencia de Comas se debería al hecho de ser un chapero, un *chupapollas*; y Olivia poniendo en juego una fantasía que gira en torno a ese trío amoroso que ella se ha montado y en virtud del cual la ausencia de Comas se debería a la figura de la Otra mujer.

Sea como fuere, el lugar vacío abierto por Comas opera como una plataforma giratoria que va a activar diferentes producciones imaginarias sobre lo que podríamos llamar el supuesto *goce del Otro*, un goce puesto fuera, del que nada podrá saberse, y que no hace sino subrayar el abismo que separa a nuestros personajes.

PARA CONCLUIR

El análisis nos ha permitido comprobar que el texto habla por sí mismo y basta con deletrear lo que escribe para descubrir elementos inesperados, los resortes de un deseo que aspira a manifestarse con insistencia, ya sea a través de las omisiones, los desplazamientos verbales, las yuxtaposiciones de planos o los movimientos de sus protagonistas por el espacio. Nos ha servido, además, para dar cuenta de la estrecha relación establecida entre el desarrollo narrativo del relato y el alcance de una serie de fantasmas inconscientes que se van encadenando a lo largo de la historia, para acabar deshaciéndose en los momentos finales, como aquel enunciado publicitario que intentaba hacernos creer en la existencia de futuros asegurados, sin angustia ni incertidumbre. Nada más lejos de esta ilusión la realidad que la película nos ofrece; una realidad donde nada sale como se esperaba y todo termina por desanudarse.

Para otra ocasión quedará el estudio de las causas que llevan a algunos cineastas a emplear tal cantidad de energía para representar situaciones de fracaso e impotencia, prolongando con sus trabajos esa sensación de malestar que ha marcado a una

parte decisiva del arte contemporáneo, quebrando la posibilidad misma de establecer vínculos amorosos con los otros. De hecho, la película de Trapé parece concebida para abrir un inmenso océano, una *distancia* insalvable, entre los hombres y las mujeres, haciendo que cada uno termine hablando su propia lengua, acusando la «fragmentación de los lazos sociales» que viene a caracterizar el llamado discurso capitalista (Soler, 2007: 136), esto es, la imposibilidad de atar con nudo fuerte relaciones de amistad y de amor. Nos encontramos, en suma, ante una obra que pone en escena tanto la fractura de ese orden simbólico —cuya resonancia mayor encontramos en la falla de la función del padre— que se reclama de principio a fin, como el declive de los asuntos del amor y de la vida sexual en general.

NOTAS

- 1 Una canción de Décima Víctima titulada *Detrás de la mirada* (Grabaciones Accidentales, 1982) sintetiza a la perfección el tipo de situaciones que se dan entre los amigos que ya han dejado de serlo, tan bien representadas en esta película: «Antes tan ingenuos como su amistad, el tiempo los ha transformado en enemigos. Cuestan las palabras al volverse a ver, mintiendo, simulando no haber entendido. En la misma meta un único interés, las garras preparadas como los colmillos. Buscan en el otro la debilidad, acechan, simulando no haber entendido».
- 2 Para demostrar su vinculación a la estructura formal, que no simbólica, del modelo narrativo clásico, bastaría comparar esta película con *Week-end* (Godard, 1967), que también transcurre en un fin de semana, pero muestra el repertorio completo de la estética de la deconstrucción, con distorsiones espacio-temporales, apelaciones directas al espectador, ruptura de la cuarta pared, exhibición del dispositivo, etc. Nada tiene que ver con la película del mismo título dirigida por Pedro Lazaga tres años antes: *Fin de semana* (1964).
- 3 Podrían citarse muchos ejemplos: desde *Damas del teatro* (*Stage Door*, Gregory La Cava, 1937) hasta *Mil caras tiene el amor* (*Love Has Many Faces*, Alexander Singer, 1965), pasando por *Lady Scarface* (Frank Woodruff, 1941), *La*

- extraña pasajera* (Now, *Voyager*, Irving Rapper, 1942) o *Alma en suplicio* (Mildred Pierce, Michael Curtiz, 1945).
- 4 Desde la teoría cinematográfica, autores como Metz (2001, 2002), Burch (1987) y Aumont (1992), así como en España González Requena (1996, 2006) o Martín Arias (1997), entre otros, han situado en el centro de su 'hacer' la teoría psicoanalítica como la vía regia, que diría Freud, para acceder a la experiencia emocional que se desencadena ante la obra. Asimismo, Arnheim, aunque criticara algunos de sus planteamientos en varias publicaciones, advirtiendo que pueden formularse "objeciones muy serias", reconoció en un artículo publicado ya en 1952 que «la única teoría específica de la motivación artística que se presenta con coherencia y vigor es la psicoanalítica» (1980: 30).
 - 5 Sobre la divergencia entre la *madre* y la *mujer* apunta Soler: «La una y la otra se refieren sin duda a la falta fálica, pero de modos diferentes. El ser madre resuelve esta falta por el tener, bajo la forma del niño, sustituto del objeto fálico que le falta. Sin embargo, el ser mujer de la madre no se resuelve enteramente en el tener fálico sustitutivo [...]. En tanto precisamente su deseo diverge hacia el hombre, la mujer aspira a ser o recibir el falo: serlo, por medio del amor que faliciza, recibirlo, por medio del órgano del cual goza; pero en ambos casos, solo al precio de no tenerlo. ¡Pobreza femenina!» (2010: 144).
 - 6 Recordemos, al hilo de la actitud maternal de Olivia, que el mensaje que clausura la película es precisamente el mensaje de la madre de Comas celebrando que Olivia haya ido a visitarle por su cumpleaños.
 - 7 Los problemas surgen, diríamos con Lacan, cuando los «tornillos» no entran en los «agujeritos» (1995: 166).
 - 8 El hecho de que tenga que recurrir a esa clase de servicios en el corazón de Alemania, centro económico de Europa, como un emigrante fracasado, sugiere lecturas adicionales, más propias de una interpretación en clave política y económica: ir a Alemania a *chuparla*.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Brousse, M. H. (2020). *Mujeres y discursos*. Barcelona: Gredos.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Freud, S. (1987a). *Estudios sobre la histeria*, Obras Completas, I. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1987b). *La interpretación de los sueños*, Obras Completas, II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1987c). *El poeta y los sueños diurnos*, Obras Completas, IV. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1987d). *El Moisés de Miguel Ángel*. Obras Completas, V. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González Requena, J. (1996). El texto: tres registros y una dimensión. *Trama y Fondo*, 1, 3-32.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en Hollywood*. Valladolid: Trama y Fondo/Ediciones Castilla.
- Lacan, J. (1995). *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (1999). *El Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2014). *El Seminario 6, El deseo y su interpretación*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (1992). *El Seminario 7, La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2006). *El Seminario 23, El sinthome*. Barcelona: Paidós.
- Martín Arias, L. (1997). *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja España.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine 1-2*. Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Miller, J.-A. (2002). *De la naturaleza de los semblantes*. Barcelona: Paidós.
- Milner, J.-C. (2020). *Reflexiones sobre el movimiento Me Too y su filosofía*, Ética & Cine, Vol. 10, nº 1, pp. 103-114.
- Soler, C. (2007). Discurso capitalista. En *Los discursos de Lacan* (pp. 135-151). Madrid: Colegio de Psicoanálisis de Madrid.
- Soler, C. (2010). *Lo que Lacan dijo de las mujeres*. Buenos Aires: Paidós.

REFERENCIAS

Arnheim, R. (1980). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza.

EL FRACASO DE LA EXPERIENCIA AMOROSA EN LAS DISTANCIAS

Resumen

En el presente artículo proponemos un análisis textual de *Las distancias* (Elena Trapé, 2018): un relato melodramático que, como tal, pivota en torno a la falta y la pérdida, el paso del tiempo, las falsas ilusiones, todo lo que parte el corazón, que lo divide y fractura. La película de Trapé reúne a un grupo de viejos amigos de la universidad en Berlín para poner en escena tanto la fragmentación de los lazos sociales que les unían como el fracaso de la experiencia amorosa; un fracaso que podría servir para evidenciar el declive de las 'cosas del amor' característico de nuestra contemporaneidad.

Palabras clave

Las distancias; Cine español; Fantasía; Amor; Sexualidad.

Autores

Tecla González Hortigüela es profesora en la Universidad de Valladolid (Campus María Zambrano de Segovia) en la Titulación de Publicidad y Relaciones Públicas. Sus líneas de investigación se mueven entre el análisis fílmico y el psicoanálisis. Contacto: teclabeatriz.gonzalez@uva.es.

Manuel Canga Sosa es profesor de la Universidad de Valladolid (Campus María Zambrano de Segovia) en la Titulación de Publicidad y Relaciones Públicas. Sus líneas de investigación se mueven entre el análisis fílmico, la estética y el psicoanálisis. Contacto: manuelangel.canga@uva.es.

Referencia de este artículo

González Hortigüela, T., Canga Sosa, M. (2022). El fracaso de la experiencia amorosa en *Las distancias*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 41-58.

THE FAILURE OF THE ROMANTIC EXPERIENCE IN DISTANCES

Abstract

This article presents a textual analysis of the film *Distances* (Les distàncies, Elena Trapé 2018), a dramatic story that revolves around lack and loss, the passage of time, false hopes, and everything that breaks the human heart, dividing it and tearing it apart. Trapé's film brings together a group of old university friends in Berlin to depict both the fragmentation of the social ties that once bound them and the failure of the romantic experience, a failure that may serve as evidence of the deterioration of the "matters of love" that characterises the contemporary era.

Key words

Distances; Spanish Cinema; Fantasy; Love; Sexuality.

Authors

Tecla González Hortigüela is a lecturer with the Department of Publicity and Public Relations at Universidad de Valladolid (María Zambrano Campus in Segovia). Her research interests range from film analysis to psychoanalysis. Contact: teclabeatriz.gonzalez@uva.es.

Manuel Canga Sosa is a lecturer with the Department of Publicity and Public Relations at Universidad de Valladolid (María Zambrano Campus in Segovia). His research interests include film analysis, aesthetics, and psychoanalysis. Contact: manuelangel.canga@uva.es.

Article reference

González Hortigüela, T., Canga Sosa, M. (2022). The Failure of the Romantic Experience in *Distances*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 41-58.

recibido/received: 13/10/2021 | aceptado/accepted: 16/11/2021

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com