

Nuevos imaginarios en torno a la pareja en el cine posmoderno. New imaginaries around the couple in postmodern cinema

Gérard Imbert

Frente al mito del amor romántico emergen nuevos imaginarios en torno a la pareja, menos idílicos, pero no por ello más negativos, sino inscritos en otras lógicas. Al modelo tradicional de conquista, seducción, sucede la duda sobre el modelo, la puesta a prueba del otro y de uno mismo y el cuestionamiento de la idea de amor eterno. La pareja aparece como interrogante más que estructura que se da por sentada, espacio exploratorio más que de realización. Inestabilidad, miedo a comprometerse e incluso a amar se traducen en amores intermitentes, “amor líquido”, amores extremos. A partir de unas sesenta películas muy recientes, se analiza la evolución del concepto de pareja y las nuevas vivencias que suscita, dentro de una estructura marcada por el conflicto y la tensión pasional.

Palabras clave: Pareja, identidad, imaginarios, semiótica de las pasiones

As opposed to the myth of romantic love, new imaginary emerge around the couple, less idyllic, but not more negative, registered in other logics. The traditional model of conquest, seduction, is replaced by doubt on the model, the testing of the other and of oneself and the questioning of the idea of eternal love. The couple appears as a question rather than a stable structure, exploratory space rather than realization space. Instability, fear of compromising and even of love result in intermittent loves, “liquid love”, extreme love. From sixty very recent films, we analyze the evolution of the concept of couple and new experiences that raises, within a structure marked by conflict and passionate tension.

Keywords: Couple, identity, imaginaries, semiotic of passions.

Gérard Imbert, catedrático de Comunicación audiovisual. Director del máster y doctorado en Investigación aplicada a los medios. Universidad Carlos III de Madrid. Ha sido profesor de la Universidad de París-Sorbona, miembro de la Casa de Velázquez, director del Instituto Francés de Madrid, vicepresidente de la Asociación Española de Semiótica y profesor invitado en varias universidades e instituciones latinoamericanas. Autor de una docena de libros sobre Comunicación, identidad e imaginarios sociales, análisis socio-semiótico. E-mail de contacto: gimbert@hum.uc3m.es

Este artículo fue referenciado el 25 de mayo de 2015 (Universidad Complutense de Madrid).

1. INTRODUCCIÓN. EL CINE COMO EXPLORACIÓN DE LOS LÍMITES: LA PAREJA A PRUEBA

Si el amor romántico permanece como mito -figura desdibujada y levemente nostálgica, a menudo objeto perdido tras el cual algunos(as) siguen corriendo-, emergen nuevos imaginarios en torno a la pareja, menos idílicos, pero no por ello más negativos, sino inscritos en otras lógicas. Al modelo tradicional de conquista, seducción, sucede la duda (sobre el modelo), la puesta a prueba (del otro y de uno mismo) y el cuestionamiento mismo de la idea de amor (eterno).

Deconstruir, explorar los límites, fenómenos tan omnipresentes en otros ámbitos de la vida social y relacional, alcanzan a la pareja. La pareja aparece como interrogante más que estructura que se da por sentada, espacio exploratorio más que de realización. La búsqueda de la identidad individual prevalece sobre la construcción de la pareja; no se realizan los individuos *dentro* de la pareja sino *confrontados* a ella, y la pareja funciona cada vez menos como meta y más bien como puesta al desnudo de sus propias disfunciones y de los fallos, las carencias, del individuo. Lo inmanente (la necesidad inmediata, la fuerza de las pulsiones) se impone sobre lo trascendente (la sublimación de los instintos, los ideales, lo que guía y condiciona el recorrido existencial del sujeto).

Esta nueva representación de la pareja entraña mutaciones profundas en la manera de construir la identidad (individual y de pareja) y de vivir el amor en su dimensión espacio-temporal (como algo estable, que dura). Aparecen nuevos planteamientos como los amores a distancia o los intermitentes que perturban, cuestionan el modelo estable y en ocasiones rompen con el concepto de unión física (en el espacio) y continuidad (en el tiempo).

Vamos a analizar a continuación, a través de unas sesenta películas muy recientes (la mayoría de los últimos cinco años), la evolución del concepto de pareja y las nuevas vivencias que suscita. Confirmaremos así una serie de hipótesis planteadas en otros estudios sobre comunicación, cine e imaginarios sociales donde se dibujaba una evolución notable de los roles masculinos y femeninos, con el surgimiento de nuevos imaginarios en torno al cuerpo, a la identidad, al sexo y su relación con la violencia, la muerte, el horror (Imbert, 2010)¹.

2. PAREJA Y CUESTIONAMIENTO IDENTITARIO

La pareja no escapa al cuestionamiento que afecta a la identidad del sujeto y, como ella, está impregnada de representaciones que reflejan los imaginarios actuales. Es más, la pareja es como la cristalización de estos imaginarios, con una dimensión directamente narrativa:

- De tipo sincrónico, explorando nuevos territorios donde se puedan conjugar realización individual y creación de un espacio común de convivencia, que no coarte la

libertad individual (es la cuestión del libre albedrío, recurrente en el cine posmoderno) y permita reformular el contrato relacional, más fuerte desde esta perspectiva que el contrato social. La pareja aparece entonces como unión libre de dos individuos y espacio exploratorio, sin límites establecidos, lo que da pie a nuevas formas de pareja, no convencionales.

- Y también diacrónico, con una inscripción en el tiempo que no es solo puesta a prueba de la durabilidad del amor sino que, dentro de una cierta transitoriedad, rehabilita la intensidad frente a la continuidad y permite uniones que se construyen y deconstruyen permanentemente en el tiempo: la pareja como contrato revocable, no irreversible, concepción que contradice frontalmente la de amor romántico.

En estas representaciones confluye una serie de temas y obsesiones transversales que atraviesan el imaginario posmoderno: la incertidumbre como condición existencial, la inseguridad como estado emocional, la duda como aliciente para replantear la propia identidad, el cuestionamiento de la idea de compromiso (tanto frente a lo social como al otro), que emborronan los límites de la pareja y abren a otros tipos de relación.

De ahí emerge una visión de la pareja como algo inestable por definición, intermitente en su inscripción temporal (que se puede dilatar, retomar en el tiempo), donde el modelo de conquista, dominación del otro (moderno por excelencia) deja paso a un modelo basado en encuentros fortuitos, en actuaciones inesperadas donde predomina el azar. Con esto, la seducción -base de la relación hombre-mujer y pilar de los discursos amorosos- cede ante la atracción, a menudo una *atracción* fatal, no dominada desde el punto racional; la *pulsión* se impone sobre la *pasión*, el sentir sobre el sentimiento, el *goce* sobre el placer.

Hay a veces algo lúdico en este relacionarse con el otro pero puede derivar hacia lo dramático o una mezcla de ambas cosas que se resuelve narrativamente en *dramedia*. En todo caso es algo profundamente *tímico* (para utilizar una categoría semiótica greimasiana), vinculado al sentir, a la percepción primaria del otro, donde lo eufórico está íntimamente unido a lo *disfórico*. Esta exploración de nuevas formas de relacionarse desemboca con facilidad en un tipo de recorrido eminentemente posmoderno, lo que he llamado la “*deriva*”: un recorrido sinusoide -no encaminado hacia un fin determinado-, de tipo performativo, en el que se ama al hacer camino, al filo de lo que surge y dentro de espacios que no son los propios ni los habituales del sujeto.

El cine actual es un adelantado en este sentido -prefigura en forma de imaginarios deseos, fobias más o menos conscientes-, es un medio propicio a la exploración de los límites, al juego a veces agonístico con ellos. Dentro de esta nueva semiótica de las pasiones, la *tensión* domina las relaciones y las desestabiliza, pero no es forzosamente destructiva ni negativa sino que alimenta el deseo, fomenta el goce (la satisfacción inmediata y a veces regresiva), aunque también puede ser extrema

y romper todas las barreras. ¿Cómo entender, si no, películas como *Melancolía* o *Nymphomaniac* de Lars von Trier, más allá de la melancolía romántica, de la perversión sexual, donde la pulsión de muerte coexiste con la de vida de manera profundamente ambivalente, sin que se anulen sino dentro de una nueva dialéctica que acepta la coexistencia de contrarios sin que resulte contradictorio?

El cine posmoderno es un cine de ruptura, no solo con las representaciones sino con los modos de sentir y de pensar y la pareja está en el corazón de este dispositivo. Vamos a ver a continuación una serie de puntos y figuras (narrativas y simbólicas) que son como otros tantos puntos de fuga en torno y a partir de la pareja, que perturban -en ocasiones anulan- las oposiciones sobre las que se basa el pensamiento moderno y tienen su traducción en el modus vivendi actual: continuidad vs intensidad, compromiso vs amor líquido, estabilidad vs inestabilidad, euforia vs disforia, equilibrio vs juego con los límites, que tensan y en ocasiones anulan las fronteras entre lo real y lo imaginario, entre amores posibles y amores imposibles...

3. TEMPUS FUGIT: AMOR INTERRUPTUS (INTERMITENCIA VS CONTINUIDAD)

Quiéreme si te atreves de Yann Samuel (2003), *(500) días juntos* de Marc Webb (2009), *Diez inviernos* de Valerio Mieli (2009), *Beginners* de Mike Mills (2010), *Habitación en Roma* de Julio Medem (2010), *Un amor de juventud* de Mia Hansen-Løve (2011), *10.000 km* de Carlos Marqués-Marcet (2014), *El desconocido del lago* de Alain Guiraudie (2014)

En estas películas, de procedencia diversa y de planteamientos diferentes, entre la comedia y el drama, se observa cómo la pareja aparece como un espacio profundamente ambivalente (Bauman, 2005): un espacio -físico y simbólico- en el que lo que une y lo que separa componen un fino entramado, íntima y sutilmente trenzado. Es tan importante lo uno como lo otro: por un lado el amor romántico como mito, objeto perdido; por otro lo que separa, la distancia intangible entre el yo y el otro, acentuada por la distancia física, deseada desde una voluntad de autonomía o impuesta por las circunstancias (una separación).

Pero lo que separa implica el reconocimiento de la diferencia -a veces inquebrantable- del otro y la integridad (innegable) de uno mismo. Con esto estamos más allá tanto de lo literal e inmanente (la relación erótica) como de lo trascendente y mitológico (el amor romántico), sin que todo deje de girar en torno al cuerpo. Ahora bien, el cuerpo como lugar del descubrimiento, a veces un descubrimiento que descoloca (como lo vemos en *La vida de Adèle*: un cuerpo revelador de otra dimensión de la vida amorosa), que enloquece (como en *Anticristo*) o pervierte (*Nymphomaniac*).

Estamos entonces en un presente *in-mediato* -no mediado por lo simbólico, por ningún tipo de aprehensión intelectual-, es el tiempo del goce (más o menos

perverso), de la repetición (más o menos regresiva), del ritual amoroso que se mantiene porque sus integrantes se ausentan, lo viven de manera intermitente. *Amor interruptus* he llamado a estos amores que no pueden, no quieren (más o menos conscientemente) desarrollarse en la continuidad.

En *Quiéreme si te atreves*, todo parte de un juego infantil, conforme al título original (*Jeux d'enfants*): el reto permanente, el desafío a que uno se supere para disfrute del otro. “Cap ou pas cap?” (apócope de: ¿eres capaz o no?), se lanzan continuamente el uno al otro. Y se convierte en juego adulto, para escapar a los roles, para no caer en la rutina. Pero el juego acaba creando una distancia que impide una relación estable. Se sienten atraídos, se quieren incluso pero, al no querer caer en una relación estándar, al huir de las rutinas amorosas y de las trampas del amor romántico, mantienen esta tensión que limita el amor a sus prolegómenos. No traspasan nunca el umbral de la declaración, ni consiguen convertir el deseo en compromiso y cada reencuentro, a lo largo del tiempo, es la repetición de lo mismo, la imposibilidad de salir del juego infantil y la incapacidad de verbalizar el amor.

Tanto *Diez inviernos*, del director novel Valerio Mieli, como *Un amour de jeunesse*, de la reconocida Mia Hansen-Løve, tratan de relaciones intermitentes, que se alargan en el tiempo, por falta de definición, de voluntad. Entre el azar de los encuentros y la búsqueda del otro, entre el miedo (al compromiso) y el orgullo (por voluntad de no ceder), los protagonistas se reencontrarán al filo de los años, entre reuniones improvisadas e imprevisibles cambios de idea, entre entusiasmos y depresiones, citas fortuitas y encuentros fallidos. En *Un amour de jeunesse*, ella -Camille- se va al extranjero, necesita hacer su propio aprendizaje de la vida, de la libertad de disponer de sí misma. Él -Sullivan- se queda, se atasca. Es siempre más difícil para el que se queda que para el que se va, como en *10.000 km*.

(500) *días juntos* empieza así, con la voz en off del protagonista: “Esto es una historia de chico conoce a chica. Pero más vale que sepas de entrada que no es una historia de amor”. Y sin embargo se le parece. Es el repaso por Tom de una relación abortada, no por falta de atracción sino por las circunstancias, laborales y personales. En una especie de inversión de los papeles tradicionales, él es arquitecto, pero trabaja escribiendo tarjetas de felicitación y cree en el amor verdadero, aspira a la estabilidad. Ella dejó de creer en esta concepción del amor en cuanto sus padres se divorciaron. Summer se siente segura mientras corre, dilapida el tiempo pero, en el momento en que se para, se da cuenta de que está completamente sola. Sus vidas se cruzarán cuando ambos se conviertan en compañeros de trabajo y él hará todo lo posible para enamorarla. Pero la inseguridad personal revierte en la inseguridad de los sentimientos y la indefinición de las relaciones, hasta que ella se casa con otro. Puede que las expectativas sean demasiado grandes y acaben anulando la voluntad, pero hay algo más: un miedo a comprometerse, una forma de escapismo que hace que el sujeto acabe haciendo lo contrario de lo que anhela. Cuando le preguntan a él a qué se dedica, contesta: “Escribo tarjetas de felicitación.” A lo que Summer responde: “Tom podría

ser un arquitecto estupendo si quisiera.” Y termina él con esta paradoja: “Quizás pensé que para qué hacer algo provisional como un edificio cuando podía hacer algo eterno como una tarjeta.” Ocasiones perdidas...

En esta frase está contenida la ambivalencia de la relación posmoderna, un *estar / no estar* que dicta una imposibilidad de definirse y lleva a vivir en la intermitencia, en el ritmo frenético y a volcarse en algo que aleja del propósito esencial: el otro. Miedo al futuro, a implicarse en él, determina una relación en el tiempo *in-mediato*, que une (en el instante) y aleja (en el tiempo largo).

La intermitencia puede estar relacionada con las condiciones de vida, como en *Beginners* o *10.000 km*, por la no presencia continua en el hogar en la primera (ella es actriz, aparece y desaparece al filo de los rodajes) o la distancia objetiva en la segunda (Barcelona y Los Ángeles adonde ella va a realizar un proyecto fotográfico).

La protagonista de *Beginners* es actriz y salta de avión en avión, de rodaje en rodaje. La pareja vive en no *lugares* (habitaciones de hotel) hasta que tiene casa pero no saben habitarla, como tampoco saben cómo construir la relación: son principiantes. El piso que ocupan los une y los separa al mismo tiempo: es el del difunto padre. Oliver ha vivido a la sombra de ese padre carismático de 75 años que, al perder a su mujer, ha hecho su *coming out* y vive en la felicidad sus propios “amores líquidos”. Cuando la ex pareja de Oliver le pregunta por qué abandona a todo el mundo y la dejó escapar (cuando estaban felices juntos), él contesta que es porque no cree realmente que vaya a funcionar: “Entonces me aseguro de que no funcione”. Oportunidades desperdiciadas...

En *10.000 km*, ópera prima del joven director catalán Carlos Marqués-Marcet, la pareja utiliza todos los recursos de la pantalla (mail, *skype*, fotos) para mantener el contacto. Pero también aquí lo que une -en el contacto aparentemente inmediato, sin filtro- separa en la continuidad, por mucho que Alex y Sergi intenten recobrar olores, impresiones, pequeñas complicidades (como cocinar mientras él dicta la receta a distancia) e incluso juegos eróticos. El presente de cada uno (lleno de nuevas actividades para ella, vacío para él) acaba venciendo este intento de mantener la relación. La película traduce bien la falacia de la relación tecnológica que impone una falsa presencia, una complicidad puramente formal (vinculada al medio). Se plantea entonces la cuestión del espacio: espacio de realización personal, que necesita Alex y ha ido a buscar fuera, espacio deshabitado en el que se ha quedado Sergi, lugar del vacío y de la carencia, carencia acentuada por la creación de otro espacio físico, material que habita exclusivamente ella. “¿Qué hay de tan importante en ese espacio que me tengo siempre que quedar fuera?”, quiere decirle él y acaba borrando la línea del mail. Amores virtuales...

Los amores homosexuales no escapan a esta intermitencia, es incluso consustancial de ciertas prácticas de ligue. *El desconocido del lago* nos muestra a un grupo

de homosexuales que se junta en torno a un lago, de día, sin ocultarse, y sus rituales de acercamiento, consumación furtiva del acto sexual, hasta que uno se enamora de otro de perfil inquietante y el deseo se torna atracción fatal. Amores líquidos, también, sin mañana, entre dos mujeres que no se conocen, en *Habitación en Roma*, lo que dura una noche y el descubrimiento del otro, sus defensas, sus máscaras.

4. DUDA, INCERTIDUMBRE, MIEDO A AMAR, A COMPROMETERSE

Margot y la boda de Noah Baumbach (2007), *Buscando un beso a media noche* de Alex Holdridge (2007), *Submarino* de Richard Ayoade (2010), *Blue Valentine* de Derek Cianfrance (2010)

En otras películas, la dificultad para verbalizar el amor y formalizar la relación desemboca en cambios, en rupturas, bruscas o paulatinas, y expresa un miedo a amar, a comprometerse. La soledad hace el resto como pasa en *Buscando un beso a media noche*: la soledad del individuo y la de la gran ciudad -aquí Los Ángeles-, sinónimo de megalópolis donde erran los corazones solitarios, "el lugar donde fracasan las historias de amor", como dice el protagonista; soledad que procura superar poniendo un anuncio en la web. La noche aquí cumple la función de tiempo infinito, espacio indefinido (sin límites) que -cree él- le va a permitir salir de su soledad y resolver esa imposibilidad de conseguir pareja que lo diferencia de los demás.

En la película de Noah Baumbach, Pauline, la hermana de Margot, decide echarse atrás en el último momento, cuando está a punto de casarse. La confrontación con la amargura de su hermana, su frustración existencial, hacen resurgir viejos conflictos familiares, alimenta los presentes y descubre la infidelidad de su futuro esposo. El matrimonio ya no es la panacea para olvidarse de todo y, mágicamente, borrar las dudas sobre el otro.

Algo parecido ocurre con la joven pareja de *La gran familia española*, cuando Efraín, el hermano menor, se da cuenta de que a la que quiere realmente no es al amor de adolescencia, Clara, sino a su hermana y renuncia a casarse con su "prometida". El amor puede más que el "compromiso"...

Ensimismamiento, casi autismo, es lo que caracteriza al protagonista masculino de *Submarino*, ópera prima del director británico Richard Ayoade, con tono y humor de cine independiente. La pareja adolescente inicia una aventura en la que todos -padres e hijos- están atrapados en los roles heredados del pasado o los códigos sociales, en especial Oliver, que debe elegir a qué enfrentarse, si al problema de sus padres o al de su pareja. Esta dependencia determina una relación incierta -por no decir veleidosa- con su novia que se traduce por una constante duda, indecisión y una clara tendencia a analizar lo que está viviendo que acaba incapacitándolo para la relación. El metadiscorso intelectual fagocita el discurso amoroso y dificulta la relación.

En *Blue Valentine*, segundo trabajo del director Derek Cianfrance, asistimos a la progresiva degradación de una pareja a lo largo del tiempo. Cindy pierde el interés por su marido. Y él, Dean, en un intento desesperado por recuperar la pasión en su relación, le propone pasar una noche en un hotel temático. Allí se hospedan en la llamada “habitación del futuro”, donde mediante flashbacks recordarán cómo se conocieron, de qué manera se enamoraron y cómo, irremediabilmente, su relación empezó a deteriorarse. En esta película anti-romántica, de subtítulo ambivalente (“A love story”) -juego entre presente (frustrado), pasado (irrepetible) y futuro incierto-Cianfrance mezcla el “antes” y el “después”, dando al espectador la posibilidad de comparar y apreciar el cambio en los personajes y en la relación. El tiempo pasa factura y las circunstancias no ayudan, pero lo que aflora, más que otra cosa, es la soledad dentro de la pareja, el retraimiento que trae consigo y la desestabilización que produce. La pareja no puede nada contra la soledad del individuo; es más, la potencia y crea una distancia insalvable.

5. LA INESTABILIDAD COMO NUEVO CONTRATO RELACIONAL

Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle), 1996, *Rey y reinas* (2004), *Un cuento de navidad* (2008), de Arnaud Desplechin. *L'auberge espagnole (Una casa de locos)*, 2002), *Las muñecas rusas* (2005) y *Casse-Tête chinois (Nueva vida en Nueva York)*, 2013), de Cédric Klapisch. *El futuro* de Miranda July (2011), *El arte de amar* de Emmanuel Mouret (2011), *Un castillo en Italia* de Valeria Bruni-Tedeschi (2013)

Pero la inestabilidad no es forzosamente un lastre y, dentro de un planteamiento típicamente posmoderno, puede integrarse en el *modus vivendi* de la pareja e incluso ser un aliciente, un fermento vital. Los personajes de Arnaud Desplechin, en particular los masculinos, viven en la duda, el cuestionamiento continuo de lo que están viviendo, en un estado de permanente metadiscurso. Aparece claramente en *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)*, la película que dio a conocer a este director. Paul Dédalus, de nombre predestinado, vive rodeado de mujeres y entrañables amigos, pero perdido en un laberinto de dudas intelectuales y existenciales. El joven *normalien* de 30 años no consigue ni terminar su tesis de filosofía ni separarse de Esther, con quien formó pareja durante diez años, ni decidirse entre Sylvia, la amiga de su amigo Nathan (que admira), y Valérie, que le fascina y asusta al mismo tiempo. Cuando cae en las redes de la intrigante Valérie, descubre que su amor por Sylvia permanece. Bajo una intriga entre comedia de la vida y cuento moral a lo Rohmer, se esconde una actitud vital que es recurrente en los personajes de Desplechin: la duda como estado existencial, aliciente vital, que revela la profunda ambivalencia de sus personajes, entre cómicos y trágicos, pero sin que el relato caiga en los enredos de la comedia ni en la ampulosidad del drama...

Tanto en *Rey y reinas* como en *Un cuento de navidad*, no son tan locos los que lo parecen (los personajes masculinos) ni tan perfectos como aparentan (los femeninos).

Ambas películas funcionan como un mundo al revés en el que tras la locura está la profunda humanidad y donde las apariencias engañan...

En tono agrídulce, encontramos también la duda, la incertidumbre -aunque más en clave de comedia- en la trilogía de Cedric Klapisch. En ella asistimos a una evolución progresiva del tono que se hace cada vez más grave, desde la comedia *Erasmus* desenfadada (la primera) hasta la hora de los balances (la última), pasando por el reencuentro de la misma pareja en la segunda, años después. ¿La clave? Seguramente esta pequeña frase de *Las muñecas rusas*: “Las mujeres son como las muñecas rusas, dentro de una siempre hay otra...” ¿Qué mejor sentencia para referirse a la complejidad del otro, a esta dialéctica de la atracción fatal de la que hablaba al principio, a esta relación ambivalente por excelencia que es la relación amorosa posmoderna, entre defensa de la integridad y fascinación por la otredad?

Dificultad de elegir, duda identitaria, versatilidad de los sentimientos, maldición que pesa sobre la figura del seductor, “desorden amoroso”, llenan las películas tanto de Desplechin como de Klapisch. Alcanzan su clímax en las películas interpretados y/o dirigidas por Valeria Bruni-Tedeschi. En ellas aparece a todas luces la descolocación del personaje femenino. Sin duda la más conmovedora sea *Un castillo en Italia*, que está literalmente inspirada en la historia de su propia familia y en ella misma, en la que actúa ella, además de su ex-pareja en la vida real que hace de su pareja en la película... El personaje es entrañable, es todo duda, hasta en los detalles más nimios de la vida cotidiana, interpretado con emoción y naturalidad por Valeria Bruni-Tedeschi.

Estamos aquí ante un planteamiento claramente posfeminista, lo mismo que, en otro polo, la directora Jane Campion pone en escena la pasión femenina, la conquista amorosa, la manipulación del otro desde la mirada femenina, como lo hace a la inversa Desplechin desde el punto de vista masculino, mostrando la debilidad del hombre...

La inestabilidad (emocional, de situaciones) se presenta entonces como un nuevo estado relacional que permite todas las formas de amar, como ocurre en *El arte de amar* de Emmanuel Mouret. La película es un estudio de casos, atípicos, singulares, estrafalarios, al margen de los modelos dominantes, sin caer en la “pansexualidad” ni en la perversión patológica. Todo es posible hasta lo más insólito, por más que haya sentimiento, como mil maneras de “entrar en amor”, de crear empatía y fomentar la atracción.

Pero sin duda sea *El futuro* la película que expresa con la máxima fantasía -rayana en el surrealismo (patente en su anterior película: *Yo, tú y todos los demás*)- la sinrazón de una pareja de treintañeros, que son como el simétrico inverso del otro: ella (interpretada por Miranda July, la directora) de silueta algo masculina y él tan escuálido como ella y de pelos largos y rostro casi femenino. Parte de una historia rocambolesca, contada y comentada en tono sarcástico y en voz en off por... un gato. En clave de comedia de tintes sombríos, nos sitúa ante una pareja que tiene previsto adoptar un gato hasta que el asunto se demora. Después de una serie de peripecias,

deciden que durante ese tiempo de espera, tienen que disfrutar al máximo. Pero la situación ha cambiado su vida, los confronta el uno con el otro, no desde la diferencia sino desde la similitud. Su primera medida para comenzar a vivir es desconectar el ADSL de su apartamento.

Pero eso les sumerge en una apatía aún mayor que antes. Están tan acostumbrados a su vida que ya no saben qué hacer con ella ahora. Son dos seres tan similares entre sí, tan aparentemente hechos el uno para el otro, pero también tan atípicos que su vida en común, en lugar de motivarlos y estimularlos, los anula y reduce casi a la inexistencia. Metáfora sobre el vacío de la pareja y el miedo al futuro, la película redundante en la búsqueda de paliativos para colmar la carencia.

6. AMORES LÍQUIDOS: LA IN-MEDIATEZ COMO RESPUESTA A LA PRESIÓN DEL TIEMPO.

De *Antes del amanecer* de Richard Linklater (1994) a *El tiempo de los amantes* de Jérôme Bonnell (2013)

En algunas películas, duda, incertidumbre, miedo a amar y a comprometerse, llevan la inestabilidad hasta el punto de buscar la máxima inmediatez en la relación, al margen de todo compromiso. La intensidad se impone en detrimento de la continuidad. Sin duda podemos ver aquí la traducción de lo que varios analistas de la sociedad actual llamaron presentismo (Maffesoli, 1988; Bauman, 2005), el volcarse en el presente por miedo al futuro que, en la pareja, expresa el temor al sentimentalismo, la voluntad de mantener siempre un espacio de libertad individual. El *presentismo* se traduce en *in-mediatez*, el concebir la relación en el inmediato presente, sin la mediación de ningún sistema simbólico, al margen de los modelos existentes. Se plasma en “amor líquido” para retomar la expresión de Zygmunt Bauman (Bauman, 2005)²: el tener relaciones de quita y pon, dentro de un contrato revocable, que es como una alternativa posmoderna al amor romántico.

Pero lo que podríamos ver como negativo (la falta de compromiso) no es incompatible con la calidad de la relación. Así se manifiesta claramente en dos películas que merecen atención: *Antes del amanecer* y *El tiempo de los amantes*. La primera es parte de una trilogía magistral Richard Linklater, director procedente del cine *indie* de los 90, definitivamente reconocido por su última película *Boyhood*. La segunda sorprende por lo insólito del planteamiento amoroso, como una versión posmoderna del engaño conyugal, también intensamente inscrita en el tiempo, aunque se trate de un amor efímero.

Antes del amanecer es un juego de la verdad amorosa. Es todo diálogo, hay pocas situaciones narrativas, grado cero de acción. A raíz de un encuentro fortuito en una estación de tren *-no lugar por excelencia-*, Céline, una discreta joven francesa (Julie Delpy) y un espabilado americano, Jesse (Ethan Hawke), que están de paso, deciden

pasar el día juntos en Viena y explorar a fondo la relación, con la única condición de que al amanecer se separen como si nada. “Piensa que esta noche es la única noche”, le dice él al son de *Dido and Aeneas* de Franck Purcell, y más adelante: “Como una primera vez pero sin sexo”.

A diferencia de *Breve encuentro* (1946) de David Lean, el reto es quererse sin caer en el código romántico y evitando la rutina emocional de la pareja, amar en tiempo real, con la máxima intensidad, sabiendo que no va a tener continuación, situación paradójica si las hay. En un guiño a Hou Hsiao-hsien, todo empieza con dos trenes que se cruzan en la estación. Es el tiempo de cruzar también visiones sobre el hombre, la mujer, de vivir el momento en que el instante se estira indefinidamente y los sentimientos se exhiben, se contrastan, los sueños afloran y se llega a una especie de sublimación amorosa. Como dice Céline: “Sabes, creo que si hay alguna clase de dios, no puede estar en ninguno de nosotros, ni en ti, ni en mí, pero tal vez en este pequeño espacio que queda entre ambos.” Lo mismo pasa con la verdad en la pareja, está siempre *entre-deux*, nadie tiene razón, de ahí su química particular. Y si hay algo de *reality show* en este encuentro, es un destape emocional en la máxima intimidad, fuera de toda regla, de todo contrato, sin apuesta que no sea llegar al fondo de la verdad, de los papeles masculinos y femeninos.

Proceso de puesta al desnudo, de puesta a prueba de la identidad, de suspensión del tiempo, aprovechamiento del espacio para un recorrido virtual (exploración de los posibles), la película se desenvuelve en lo efímero, en la negación de cualquier compromiso y, al mismo tiempo, en la máxima intensidad, como una exploración amorosa similar a la deriva en la ciudad. Azar y *no lugar* -puesta entre paréntesis del tiempo y del espacio- son lo que posibilitan esta relación que podríamos calificar como *líquida* (dentro de un contrato revocable en cualquier momento).

Inscrita en ese *amor interruptus* al que aludía antes, tiene la peculiaridad de cultivar el momento, estirar el tiempo hasta su máxima fruición, de ahí la profundización de la relación que permite. Conforme a una lógica de lo inmanente, entre la “deriva” -el apartarse, evadirse de los caminos trazados-, y la búsqueda de la verdad -el ahondar en la relación-, refleja una búsqueda de lo trascendente en lo inmanente (Maffesoli), en la experiencia vicaria, dentro de una reivindicación absoluta de la soberanía del individuo y de su libre albedrío. El director retomará el tema diez años más tarde, con los mismos actores y coescrito con ellos, en *Antes del atardecer* (2004) y clausurará la trilogía con *Antes del anochecer* (2013).

Planteamiento y arranque parecidos en *El tiempo de los amantes* pero de acuerdo con otra lógica: un encuentro casual en un tren entre una mujer todavía joven, Alix (Emmanuelle Devos, otra actriz habitual de roles de mujer insegura) y un hombre mayor, irlandés, Doug (Gabriel Byrne), cuyo rostro desprende una profunda tristeza, que la conmueve. Se cruzan las miradas. El azar hace de destino. El estrés de la ciudad, un teléfono móvil sin batería, la imposibilidad de hablar con su pareja hacen que Alix

persiga a Doug hasta un encuentro furtivo en un hotel y no se incorpore a la obra de teatro en la que está actuando. Todo lo opone: la edad, el carácter, el idioma, las circunstancias, pero no impide, durante las pocas horas que dura el encuentro, una fuerte conexión, sin apenas mediar palabras.

No estamos en el encuentro puramente sexual, tampoco en la infidelidad del cine moderno. Hay algo más, una atracción fatal, un deseo, más o menos consciente, de volver sobre sí mismo, una fascinación por lo contrario, que hacen de esta película otra muestra de los amores líquidos. Ella es todo estrés, indecisión, actos fallidos, dolor a flor de piel, sin dominar, que se traduce en un balanceo a imagen de sus dudas; él es autocontrol, contención, paciencia y aparente impasibilidad. Es interesante aquí la oposición de dos mundos: uno dominado por el ritmo frenético de la ciudad, la descolocación del personaje, sensaciones superficiales, y otro mundo interior, el del dolor, del sentir profundo, de la “reflexión”. Estrés vs dolor, tal podría ser la disyuntiva: el primero impide lo segundo, no hay tiempo en la cultura actual para el sentir; el sujeto posmoderno es el del tránsito permanente, del no *estar* en ningún lugar.

La clave es el tiempo: en esta vida no hay tiempo para “comprometerse”, no en el sentido moderno (político) sino en el sentido de entrega y disponibilidad; por eso no se trata aquí del típico flechazo romántico o engaño amoroso y no es incompatible con otra relación estable. *Flash* más que flechazo, amar (realmente) solo puede ser en lo efímero, en un tiempo robado al tiempo normativo (*el no tiempo social*), al margen de los lugares consagrados, en los no lugares (tren, bar, calle, hotel). La felicidad -como recuerda la frase del matemático y filósofo Pascal que se cita- no existe, se desea o se añora porque no existe en el presente, porque el hombre “no sabe estarse quieto en un mismo lugar”... ¿Dónde está pues la realidad? ¿En el “ataque de realidad” que es la gran ciudad, continuamente amenazada por la falta de tiempo, o en el vivir intensamente algo sin mañana, como entre paréntesis en el tiempo?

Como vemos, el tiempo es fundamental en la construcción de la identidad y de la relación, pero es aquí el tiempo de la “aventura” (el título original es precisamente: *Le temps de l'aventure*), no la aventura burguesa (la traición hacia el otro) sino la aventura como puerta abierta a los posibles, experiencia del otro y de lo contrario que le devuelve a uno su disponibilidad. La aventura es más existencial que conyugal, no es la aventura amorosa sino el amor como aventura, el amor gratuito, no encaminado hacia un fin, un perderse en... más que un encontrarse.

7. MÁS ALLÁ DE LA “RELACIÓN”: JUEGOS CON LOS LÍMITES Y LAS CATEGORÍAS, AMORES EXTREMOS, AGONÍSTICOS

La isla de Kim Ki-duk (2000), *Closer* de Mike Nichols (2004), *Anticristo* (2009), *Melancolía* (2011), *Nymphomaniac* (2013) de Lars von Trier, *Joven y bonita* de

François Ozon (2013), *Mes séances de lutte* de Jacques Doillon (2013), *Trance* de Danny Boyle (2013), *Perdida* de David Fincher (2014)

Si las películas analizadas hasta ahora plantean la posibilidad de la pareja, otras exploran sus abismos insondables, llevando la tensión al máximo y el juego con los límites hasta los extremos, hasta la disolución de la pareja. Estamos ante una estructura agonística, ante parejas que viven en una permanente lucha, más allá del amor, en un enfrentamiento que diluye las fronteras entre categorías, en el que pulsión de vida y pulsión de muerte acaban confundiendo y donde el dolor es central, el dolor de vivir y el dolor ante la dificultad de amar.

En Kim Ki-duk, la figura del dolor es central, no solo como estado psicológico sino como principio existencial, el dolor es lo que impulsa a los personajes a amar, se confunde con la pulsión de vida. En *La isla*, es literalmente visceral la fuerza que atrae y une a los dos miembros de la pareja, en el *no lugar* que constituye la isla, cada uno desde su experiencia pasada del dolor. Son espeluznantes las escenas -más allá del verbo, más allá de cualquier expresión sensible- en las que manifiestan carnalmente (y en forma cruenta) esta atracción fatal hacia el otro, ese compartir el dolor en el amor y, sobre todo, la imposibilidad de toda separación. La fusión -que ya no tiene nada que ver con la fusión romántica- se produce en el dolor.

En otro contexto cultural, hay algo parecido en las últimas películas de Lars von Trier. En *Anticristo* y *Nymphomaniac*, sexo y dolor son las dos caras de la misma moneda. El dolor, desde la fragilidad y el trauma, es el fermento de la búsqueda sexual, de la interrogación identitaria (como en *Joven y bonita*) y se convierte en pulsión devoradora (del otro), destructiva (de uno mismo), al igual que la melancolía en la película de mismo nombre. En ésta, Justine -de nombre sadiano- renuncia al matrimonio por falta de apetencia, lo mismo que no teme a la muerte por familiaridad con ella porque la melancolía, al ser un estado que previene contra la angustia de la muerte, crea un desapego hacia la vida y el amor. Estamos más allá de los amores líquidos, del miedo al compromiso y de la disolución de los sentimientos. La melancolía es un remedio contra el dolor, en especial el de amar... A veces la lucha se toma al pie de la letra como en *Mes séances de lutte* (*Mis sesiones de lucha*) y se confunde con el cuerpo a cuerpo erótico, para que no cese el amor.

La estructura agonística puede llevar el juego hasta sus máximas consecuencias: la destrucción del otro -a menudo consentida- en películas tan diferentes como *Closer*, *Trance* o *Perdida*. Son la versión posmoderna y *destroy* del *marivaudage* y de las "relaciones peligrosas": lo lúdico se transforma en juego fatal, la atracción en destrucción y, a veces, inmolación simbólica, en la medida en que cuestionan la naturaleza misma de la pareja, el principio de unión y de aceptación del otro, haciendo hincapié en la parte de opacidad que siempre permanece en la percepción, comprensión que tengo del otro.

“¿Qué estás pensando? ¿Cómo te sientes? ¿Qué nos hemos hecho el uno al otro?” Así empieza *Perdida*, con la voz en off del protagonista masculino, contemplando a su esposa. En el corazón del dispositivo está el tema de la verdad, central en la obra de Fincher. Pero si, en sus anteriores películas, lo aplicaba a la verdad de los hechos, vinculada a la complejidad de los asesinos y al enigma del mal, en *Perdida* lo circunscribe a la verdad de la pareja o, más bien, al sacrificio de la verdad de las personas dentro de la pareja y al juego de máscaras que conlleva, vinculándolo al tema de la identidad, a la opacidad que envuelve al otro.

La pareja entonces aparece no solo como una lucha por el territorio sino también como una lucha de relatos, centrada en las diferentes “versiones” de cada uno y desemboca en una relativización del bien y del mal y del estatus mismo de los personajes, reducidos a su máscara. No hay verdad objetiva en la pareja porque la verdad de la pareja nace de esta confrontación de versiones -de un equilibrio basado en aceptar la versión del otro- o lleva a la lucha permanente o al psicodrama, porque es un universo totalmente desestabilizado.

Como en *Closer* y *Trance*, la pareja se retroalimenta a través del engaño: no solo el engaño físico sino también psicológico (la mentira) y ontológico (la duda en cuanto a la identidad del otro). La pareja se consolida por otra parte mediante la manipulación, a través del sentir: cada uno depende de la imagen que le devuelve el otro, a la que tiene que ajustarse para mantener ese equilibrio precario y la integridad de uno pasa por la destrucción del otro. A esto se añade el juego mediático de la verdad, la imagen que tiene que defender cada uno de cara a los medios (la mirada televisiva, omnipresente en la cinta de Fincher).

De ahí el juego constante entre lo que uno es en privado y lo que aparenta ser en público, dentro de una relación profundamente ambivalente (que supera la contradicción): uno no puede *ser* sin pasar por la mediación televisiva; es más, uno se construye públicamente (construye su imagen) a través del y gracias al medio. Todo está determinado por la imagen que me devuelve el otro y ese gran Otro que es la televisión. Ahí está la perversión: el no poder llegar al otro ni a ser sí mismo sin pasar por el juego, la máscara. No hay verdad sin mediación que desvíe el sentido, lo pervierta. *Per versus* es pasar por la versión del otro y, a partir de ahí, es cómo se construye el sentido, adquiere verosimilitud el relato y aceptación la imagen de la pareja. De hecho es lo que pide el público televisivo, también con sus vuelcos: primero empatía, armonía dentro de esta pareja “modélica”, luego psicodrama, deconstrucción de la versión anterior y de la imagen del otro, con su vuelta al orden (el equilibrio falso, aparente), mediante el *happy end* televisivo...

Es lo que podríamos llamar la verdad mediática -por encima de la verdad de la pareja-, vinculada a la representación pública: la manipulación a la que proceden los medios (los *talk shows* televisivos) que determina, reorienta la versión de cada uno: él, cuando decide hacer frente a los medios (entrar en el juego público de las máscaras y

de la manipulación del sentir) o cuando ella cree (¿finge?) haberse de nuevo enamorado de él. La violencia endógena de la pareja refuerza el vínculo, regenera el amor...

Dentro de este juego de rebote entre el sujeto y el otro, la identidad está como diluida y nos podemos preguntar si realmente existe: el individuo no es sino la suma de imágenes de rebote que le reenvía el otro.

A través de la manipulación, el otro entra en un juego del que no puede salir, la pareja tiene su razón de ser en este juego de sometimiento a las reglas del otro. Cuando no hay dependencia afectiva hay dependencia simbólica y el vínculo funciona al revés: no me une al otro lo que me acerca a él sino lo que me somete a lo que él quiere que sea. Sin duda todo parte del vacío: vacío existencial y laboral en el que viven los dos, vacío del espacio doméstico, de esa casa todo orden y transparencia, por fin vacío de la pareja que, a pesar de sus veleidades de ser “diferente”, de escapar a las rutinas de la pareja burguesa, cae en las rutinas diabólicas de la pareja perversa. Dañar al otro acaba siendo una manera de existir a contrario y *ad absurdum*, en la destrucción más que en la construcción, de sustituir el sentir positivo (la empatía, atracción) por un sentir negativo (el odio, la repulsión) pero, aun así, hace de nexo, de vínculo perverso que se desenvuelve en el *goce*, la repetición regresiva de la misma figura laberíntica (el encerrar al otro en una telaraña de situaciones que le obliga a conformarse al rol que le exige la pareja).

Nos remite a una figura que analicé en mi libro *Cine e imaginarios sociales* (Imbert 2010), lo que llamé la figura de la *devoración*, omnipresente en las películas de vampiros, como veremos más adelante. El amor -lo mismo que el odio- es devorador, fagocita al otro hasta anularlo, hasta querer eliminarlo físicamente, más y sobre todo cuando la pareja se convierte en gueto y la casa en mausoleo. Como siempre en Fincher, son casos extremos, personajes *borderline*, situaciones llevadas hasta el límite, pero que remiten a cuestiones de orden existencial. Como a menudo en el cine posmoderno, lo que he llamado “experiencia de los límites” permite dar a ver con mayor nitidez aspectos invisibles, ocultados o censurados, de nuestra relación con el mundo y con el otro, que dificultan el acceso a la verdad y la comunicación con el otro.

8. AMORES IMPOSIBLES, AMOURS IMAGINAIRES Y JUEGO CON LAS IDENTIDADES. VAMPIRISMO Y FIGURAS DE LA DEVORACIÓN

Boy meets girl de Leos Carax (1984), *Vive l'amour* de Tsai Ming-liang (1994), *Las canciones de amor* de Christophe Honoré (2007), *Las vidas posibles* de Mr Nobody de Jaco von Dormael (2009), *Les amours imaginaires* (2010), *Laurence anyway* (2012) de Xavier Dolan, *Her* de Spike Jonze (2013), *The addiction* de Abel Ferrara (1995), *Trouble every day* de Claire Denis (2001), *Solo los amantes sobreviven* de Jim Jarmusch (2013)

Si hay un director que plantea frontalmente la imposibilidad de la pareja, es sin duda Leos Carax. Encuentros casuales, amores imposibles pero no por ello menos vitales, intensos, fatales. *Boy meets girl* (1984), *Mala sangre* (1986), *Pola X* (1991), *Los amantes* del Pont-Neuf (1999), todo son encuentros que terminan en desencuentros, veneno del amor, angustias de una generación que se resiste a la defunción del amor romántico pero envuelta en la incertidumbre del presente y el no futuro de la vida moderna. “Los amantes están agotados”, declara Alex a Mireille en *Boy meets girl*. Solo queda el fulgor del instante, la magia del encuentro, la poesía de los márgenes...

El amor se refugia en lo imaginario, en versión agridulce, en *Vive l'amour*, se pone al amparo de la comedia musical en Las canciones de amor, se convierte en estética deliberadamente kitsch en Los amores imaginarios, en versión virtual en *Her* o en juego con la identidad en *Las vidas posibles* de Mr Nobody o *Laurence anyway*.

Culmina en una visión futurista (aunque no tanto) en *Her*, en la que el protagonista se enamora de un sistema operativo -una voz-, la integra a su vida, la “presenta” a sus amigos. La *Voz* anticipa sus pensamientos e interactúa con él porque procesa todas sus conversaciones y actividades: es la pantalla en la que el sujeto contempla sus propios deseos y obsesiones. El posmoderno Narciso ha encontrado un nuevo espejo, en el que se refleja no solo como lo que es sino también como lo que desea ser: *sujeto deseante*, sujeto imaginario.

Otra salida imaginaria del impasse de la pareja es la de los *posibles*: ¿por qué tener una sola vida y no varias? Ya era la apuesta de Raoul Ruiz en *Tres vidas y una sola muerte* (1996), es la del director belga Jaco von Dormael en *Las vidas posibles* de Mr Nobody: en el recuerdo, uno vuelve sobre su vida y, como en un juego de rol, la reinventa elaborando a partir del mismo encuentro amoroso varias versiones. O decide, como en *Laurence anyway*, cambiar de sexo manteniendo la pareja...

Tras los juegos con los roles, con la identidad, las proyecciones imaginarias, la manipulación de la propia historia, hay un miedo a ser devorado por el otro que culmina en películas que llevan la pareja hasta la monstruosidad, asimilándola al vampirismo. Al margen de su trivialización comercial, el tema revela un fantasma profundamente inscrito en los imaginarios en torno a la pareja: el miedo a la *devoración*, el carácter antropófago del amor dentro de la pareja, que deriva en lucha de territorio, no solo psicológico sino también físico y simbólico (apoderarse del otro devorándolo). Parte de un miedo fantasmático: “Me devora mi miedo devorador a ser devorado por tu miedo devorador a que te devore”, como decía el antipsiquiatra R. D. Laing en los años 60, con una expresión que recogió Veneno en la canción “Los animales” de su primer vinilo (1977)...

Este miedo abre a la cuestión del otro como monstruo, encarnación del mal y a la presencia del mal en el mundo. En tono filosófico-político, Abel Ferrara lo desarrolla en *The addiction*. En la escalofriante *Trouble every day*, Claire Denis lo centra

en la relación de pareja, tomando la figura del vampirismo al pie de la letra. Llama la atención en estas dos cintas la naturalización del vampiro como encarnación del otro en la pareja.

Jim Jarmusch, con su humor entre negro y vital, domestica la figura en *Solo los amantes sobreviven*. Escenifica a una pareja de vampiros posmodernos, cuyo amor ha sobrevivido al eterno paso del tiempo hasta crear una especie de compañerismo amoroso entre Adam, un músico underground profundamente deprimido por la dirección que ha tomado la humanidad, y... Eve, su atrevida pareja. En esta interminable relación, que abarca varios siglos, los amantes viven separados pero se juntan en Tánger, los conflictos se han amortiguado lo mismo que los ecos del mundo, un mundo del que prescindir para disfrutar tranquilamente de la convivencia, únicamente perturbada por la búsqueda desesperada de sangre, aunque sea de plasma de hospital... Al no haber limitación en el tiempo, la relación se apacigua. ¡Ni *tempus fugit* ni amores líquidos!

9. MEDIANERAS DEL AMOR EN EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

En la cama de Matías Bize (2005), *Unmade beds (Camas deshechas)* de Alexis Dos Santos (2008), *Bonsái* de Cristián Jiménez (2011), *Medianeras* de Gustavo Taretto (2011),

Hemos analizado hasta ahora películas de procedencia y culturas diferentes: norteamericanas, europeas, asiáticas. El joven cine latinoamericano tampoco es ajeno a estos planteamientos, en especial el cine del cono sur. Me centraré en cuatro películas que lo reflejan, dos argentinas y dos chilenas, utilizando el título de una de ellas -*Medianeras*- para expresar en términos metafóricos esta distancia intangible que media siempre entre el sujeto amoroso y el otro; más, como es el caso, cuando la relación no se llega a plasmar o a expresar, por miedo a comprometerse o simplemente por dificultades para verbalizarlo, traducirlo en gesto hacia el otro.

En su segundo largometraje, *En la cama*, el chileno Matías Bize nos muestra a una joven pareja que explora no solo sus cuerpos sino un espacio invisible, entre plenitud y vacío, que media y al mismo tiempo marca los límites de la pareja. En una sola noche, el director logra concentrar lo que vive una pareja a lo largo de una relación: la pasión inicial, el irse conociendo, las sospechas, la monotonía y el cariño. Es como una indagación en el misterio de una pareja surgida de la nada, alimentada por pequeños delirios que recuerdan que, ahí fuera, sigue dando vueltas el mundo, como el vinilo que abre la película de Jarmusch en plano cenital... Es el tiempo del suspenso y el suspenso del tiempo, el de un encuentro puntual, que desemboca en una auténtica disección emocional.

—¿Por qué estamos haciendo esto, hablar, como si nos quisiéramos

conocer, como si hubiera futuro?

—Tú fuiste mi recreo antes del resto de mi vida, yo fui tu aventura antes de tu viaje. No somos nada, no fuimos nada y no seremos nada.

Deriva, vacío existencial, entornos marginales (casa ocupada, música), amores líquidos, *Camas desechas* del argentino Alexis dos Santos (producida en el Reino Unido) se desenvuelve también en el *décalage* entre el sujeto y el mundo, la omnipresencia del cuerpo, la búsqueda de la identidad, las dudas y los deseos subterráneos.

Entre Proust y *La Nouvelle Vague*, *Bonsái* del chileno Cristián Jiménez se mueve entre el recuerdo de un amor que nació de un malentendido entre Julio y Emilia (al hacerle creer él que había leído a Proust) y —ocho años después— el encuentro con la amiga de su amiga (Truffaut, Rohmer acechan) y otra mentira, el no revelar que su sueño de ser escritor se ha frustrado. Frustración ante un presente -individual y social- que no acaba de cuajar, dificultad de afirmar la identidad y de afianzar la pareja se trenzan: miedo a amar (desencanto amoroso) y a escribir (angustia creativa) hacen de Julio un antihéroe de nuestra época, veleidoso como el protagonista de *Ilusiones ópticas*, la anterior película de Jiménez, blando pero entrañable, un poco autista pero lleno de imaginación, todo lo contrario de un seductor al uso pero que consigue engatusar a las chicas. ¿El treintañero de hoy? Estamos en la imposibilidad del amor por la fragilidad de los seres, a imagen de ese bonsái que cuida al final y que es tan vulnerable como él. Ilusión del amor también, pero una ilusión de la que se alimentan los hombres hoy y sobre la que se construye esa pareja posmoderna.

Al igual que la cama en la película de Bize, las medianeras del argentino Gustavo Taretto son lo que nos separa y nos acerca al mismo tiempo pero no nos reúne. En una poética visión, el director muestra las diferentes clases de paredes medianeras de Buenos Aires, algunas opacas, otras dejando ver pequeños huecos de ventana por los que se cuele la vista. Martín es un fóbico en vías de recuperación, adicto al mundo virtual. En el edificio de enfrente vive Mariana, una chica decoradora, que tiene tan desordenada la cabeza como el piso en el que vive, rodeada de maniqués. Ambos están recién separados. ¿Cómo, en el caos de la gran ciudad, llegar al otro —“tocarlo”, alcanzarlo— en términos físicos y simbólicos? Todo son miradas, observaciones a distancia, cruces fugitivos en la calle hasta topar con ella. La película no lo resuelve...

10. CONCLUSIÓN

De la mayoría de las películas analizadas se desprende una idea que recorre la posmodernidad: la prevalencia de lo individual sobre lo colectivo y sus corolarios, el fin del compromiso, la crisis identitaria y la desestabilización de las relaciones.

El sujeto vive en el presente *in-mediato*, el tiempo del goce, pero es un tiempo *inquietado*, perturbado por el ajeteo del presente, hipotecado por la falta de perspectivas, de ahí la dificultad para encontrar una satisfacción en la relación con el otro que compense simbólicamente la pérdida (el déficit identitario); de ahí también el volcarse en relaciones líquidas, el intentar recobrar en intensidad lo que se ha perdido en continuidad.

Mujeres que se emancipan, anteponen su proyecto vital o laboral a la pareja, hombres indecisos, que se quedan esperando, que buscan o añoran una cierta estabilidad, vulnerables, que no asumen la pérdida o la distancia, los roles han evolucionado, permutado incluso a veces.

Pero, al margen de esto, la pareja pierde estabilidad en su funcionamiento y consistencia como proyecto irreversible. Cambia el marco temporal en el que se desenvuelve, más inscrito en el espacio que en el tiempo. Es un terreno de experimentación más que un ideal. Las relaciones de pareja se basan en un *contrato relacional*, libremente elegido y al margen de todo interés, más auténtico y más fuerte que el contrato social, dentro de una concepción del amor como *deriva* (camino apartado), aventura (con el riesgo de dejar la integridad), punto de fuga (proyecto virtual) antes que estado permanente, proceso *performativo*, que cobra sentido en su propia ejecución, no en su inscripción en un tiempo largo ni en un espacio consagrado. La pareja entonces ya no aparece como fin en sí, sino como medio para la realización individual del sujeto (o su cuestionamiento). Lo efímero no se opone frontalmente a lo continuo y los amores líquidos son -como escribe Bauman- “la nueva permanencia de lo efímero”.

NOTAS

1. Para una formalización en términos socio-semióticos, remito a mis dos aportaciones teórico-metodológicas (Imbert, 1986 y 1999).
2. Bauman vincula el amor líquido al “fin del compromiso” y, más genéricamente, a la fragilidad de los vínculos humanos en la sociedad actual, derivada de la incertidumbre reinante que genera identidades más fragmentadas y relaciones menos estables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt** (2005) *Modernidad y ambivalencia*, Anthropos Editorial. Barcelona.
- (2005): *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica. México.
- IMBERT, Gérard** (1986, 3a edición revisada: 2000) “Construcción de la realidad e imaginarios sociales en los mass media: la hipervisibilidad moderna (un acercamiento socio-semiótico)” en: *Análisis de la realidad social. Métodos de investigación en ciencias sociales*, Fernando García Ferrando, Francisco Alvira y Jesús Ibáñez editores. Alianza Editorial, Madrid.
- (1999) “Por una semiótica figurativa de los discursos sociales. Imágenes/

imaginarios de la posmodernidad". *Antropos*. Semiología crítica, núm. 186. Barcelona.

—(2010) *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites* (1990-2010). Cátedra. Madrid.

—(2010) *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Icaria, Barcelona.

MAFFESOLI, Michel (1988) *Le Temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Edición española: *El tiempo de las tribus*. Icaria. Barcelona, 1990.