ESCRIBIR EL DESEO. METAFICCIÓN Y NARRACIÓN INESTABLE EN EL CINE DE FRANÇOIS OZON[1]

TO WRITE THE DESIRE. METAFICTION AND UNRELIABLE NARRATION IN FRANÇOIS OZON'S CINEMA

Teresa SOROLLA-ROMERO
Universitat Jaume I de Castelló
tsorolla@uji.es

Resumen: En la obra del cineasta francés François Ozon (1967) son recurrentes los personajes-narradores. Ya sean escritores, como los protagonistas de *Angel* (2007), *Swimming Pool* (2003) y *En la casa* (*Dans la maison*, 2012), o sencillamente relatores de sus recuerdos —verdaderos o inventados—, como en *Frantz* (2016), *El amante doble* (*L'amant double*, 2017) o *Gracias a Dios* (*Grâce à Dieu*, 2018). Frecuentemente, los personajes reescriben sus historias relatando a otros personajes sus recuerdos con la complicidad de una enunciación fílmica que oculta cómo intervienen, intencionadamente, en la memoria. La fiabilidad de la enunciación queda constantemente en entredicho. La relación entre los distintos niveles narrativos en los filmes y el uso de la metaficción como vehículo los encamina hacia una cierta complejidad narrativa. En este texto proponemos explorar, desde el análisis fílmico de raíz semiótica, cómo esa narrativa inestable se entrevera con la figura del personaje-narrador/autor y termina canalizando el deseo del mismo.

Palabras clave: François Ozon. Metaficción. *Mind-game films*. *En la casa*. *El amante doble*.

Abstract: In the work of the French filmmaker François Ozon (1967), character-narrators are recurrent. Whether they are writers, like the main characters of *Angel* (2007), *Swimming Pool* (2003) and *In the House* (*Dans la maison*, 2012), or just narrators of their own —true or invented— memories, as in *Frantz* (2016), *Double Lover* (*L'amant double*, 2017) or *By the Grace of God* (*Grâce à Dieu*, 2018). The characters frequently rewrite their stories by telling their memories to other characters with the complicity of a filmic enunciation that conceals how they intentionally intervene in the memory. The reliability of the enunciation is constantly called into question. The entangled relation between the different narrative levels and the use of metafiction leads to a certain complex narrative. In this article we aim to explore how this unstable narration intertwines with the figure of

[1] Este artículo se enmarca en el proyecto "Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad", financiado por la Universitat Jaume I para el período 2022-2024. Código 21I562.01/1.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 591-615
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32701*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

the character-narrator and eventually conveys the desire of the same character. Methodologically, we draw on textual analysis rooted in semiotics.

Keywords: François Ozon. Metafiction. *Mind-game films*. *Dans la maison*. *L'amant double*.

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA. LA DENSIDAD TEXTUAL DEL CINE DE FRANÇOIS OZON

El profesor de literatura y escritor frustrado Germain Germain (Fabrice Luchini) recrimina a su joven y brillante alumno Claude (Ernst Umhauer) que está escribiendo un relato sobre la familia de su compañero de clase: "Tú confundes el deseo con la historia". El profesor de instituto acusa a Claude de no escribir pensando en aquello que conviene a la forma de su narración, sino en lo que le gustaría experimentar en la vida real con las personas en las que se inspira. En este texto nos planteamos analizar cómo, de alguna forma, eso es lo que termina sucediendo en los filmes del cineasta francés que configuran nuestro corpus. Proponemos como hipótesis de partida que su forma narrativa y sus recursos expresivos se hacen eco, precisamente, del deseo de sus personajes; trataremos de desarrollar esta idea a lo largo del texto.

La filmografía de François Ozon (1967), uno de los cineastas franceses contemporáneos más reconocidos a nivel internacional, está cargada de filmes que exploran la reflexividad de forma más o menos evidente, en diversas ocasiones de la mano de la metaficción, la no linealidad temporal y los narradores inestables. Lejos de distanciarse de los personajes o relatar sus historias de forma más o menos omnisciente, Ozon adhiere a su mente la focalización fílmica, que queda retorcida, desdoblada o fracturada por sus represiones, proyecciones imaginarias, anhelos, obsesiones y temores. Tanto si se trata de protagonistas que se dedican a la escritura, como en *Angel* (2007), *Swimming Pool* (2003) y *En la casa* (*Dans la maison*, 2012), como si sencillamente ejercen como relatores de sus recuerdos —verdaderos o inventados— a otros personajes que se convierten en sus narratarios, como en *Frantz* (2016), *El amante doble* (2017) o *Gracias a Dios* (*Grâce à Dieu*, 2018), frecuentemente, estos personajes reescriben sus historias con la complicidad de una enunciación fílmica que oculta cómo intervienen en ellas intencionadamente. También *5x2 (Cinco veces dos)* (*5x2*, 2004) experimenta con la disposición del tiempo diegético, pues relata la disolución de una historia de amor hacia atrás, siguiendo una suerte de "no linealidad cronológica". El filme empieza con la firma del divorcio y termina cuando la pareja protagonista se conoce, de forma que las primeras secuencias son, en realidad, las últimas de la historia de amor. Veremos cómo *Swimming Pool* y *En la casa* exploran abiertamente el proceso de escritura y la interferencia mutua entre realidad y ficción, ambos temas recurrentes en la filmografía de Ozon. Por otro lado, en *Frantz* (2016) la narración se convierte en aliada de las mentiras del protagonista de

forma similar al "flashback mentiroso" de *Pánico en escena* (Alfred Hitchcock, 1950). Finalmente, la enunciación de *El amante doble* traslada sin previo aviso el punto de vista problemático de su protagonista al espectador, introduciéndolo en la mente confusa de su protagonista y aproximando la película a la tendencia bautizada como *mind-game films* (Elsaesser, 2009, 2021) o *puzzle films* (Buckland, 2009, 2014).

En su monografía sobre la obra del director francés, Thibaut Schilt (2011) subraya la "apertura" de sus filmes como textos densos, como con múltiples capas de significado cuyo cierre simbólico "depende de la sensibilidad, interés y conocimiento previo del espectador". Si todo texto requiere de una lectura que lo clausure, de una "cooperación textual" e interpretación que contribuya a "su propio mecanismo generativo" (Eco, 1981), la crítica y la academia coinciden en que en el cine de François Ozon, la exigencia de ese trabajo interpretativo resulta más evidente que en gran parte del cine *mainstream* (Schilt, 2011: 88). No en balde, su obra es el caso de estudio analizado por Alistair Fox, que se interroga sobre los rasgos del cine de autor francés posterior a 1990 y concluye que los directores franceses tienden cada vez más a oscilar constantemente entre el cine de autor y el cine comercial (Fox, 2015: 225). El mismo François Ozon, en respuesta al por qué de la no linealidad temporal de *5x2*, responde reivindicando la capacidad reflexiva del espectador y rompe una lanza a favor de dejar suspendido en el aire un cierto interrogante tras el final de la película, por encima del *happy end* clásico o la lección moral clara:

> For me, to tell the story backward was a way to give the opportunity to each spectator to keep a distance —to think about your own life, your own experience of couples. It was an opportunity to feel the gaps, and to make your own film. It was an experiment. […] think the end of the film is very deceptive, because of the construction. Many people are waiting for a clue about the divorce. But I have no clue, no answer. The idea was not to explain, but to ask questions (Ozon en Sklar, 2005: 50).

Los filmes de Ozon que analizaremos —especialmente *En la casa* y *El amante doble*— no resultan ejemplos aislados de obras que desafían templadamente algunas reglas del Modo de Representación Institucional (Burch, 1987) sin llegar a romperlas por completo. Contrariamente, se alinean con lo que la academia identifica como una particular tendencia a la complejidad narrativa (Staiger, 2006; Simons, 2008; Hven, 2017), presente desde la década de 1990 en un amplio y heterogéneo espectro del cine contemporáneo o *postclásico* (Thanouli, 2009; Palao-Errando *et al.*, 2018), que transita diversos géneros y cinematografías nacionales[2]. La representación de distintos niveles de realidad diegética y la indistinción entre ficción, imaginación, delirio y realidad es una de las características fundamentales. Este fenómeno, que propone al cine, por lo menos en parte, como un artificio lúdico, juega a que "las reglas del juego son aquello de lo que la

[2] Thomas Elsaesser (2009, 2021) incluye, además de producciones hollywoodienses, películas realizadas en Alemania, Dinamarca, Inglaterra, España, Corea del Sur, Hong Kong y Japón. Para profundizar en los rasgos, obras y análisis de los *puzzle films* o *mind-game films* véanse, además de las referencias a Elsaesser: Buckland (2009, 2014), Cameron (2008), Klecker (2013) o Palao-Errando *et al.* (2018).

película 'va', incluso más abiertamente que antes" (Elsaesser, 2009: 37). La paulatina exposición de su coherencia interna implica un cierto grado de inevitable autorreferencialidad que traslade al espectador esas "reglas", que le ayude a acomodarse al texto sin renunciar a lo intrincado de su estructura (Poulaki, 2014). Los filmes deben ofrecer pistas para permitir su recomposición y, necesariamente, miran hacia sí mismos para ello.

Indirectamente, Mark Hain alinea la intención discursiva de Ozon con el fenómeno que acabamos de mencionar cuando supone que el cineasta anticipa un visionado irónico, estratégico, en sus espectadores, que condiciona la lectura del final de los filmes e incluso la digestión de imágenes que puedan resultar violentas o impactantes. Hain matiza que

> the frequently "shocking" imagery […] importantly serves as a challenge for the viewer to ponder the complexity of his intended message. The anxiety producing factor is never truly dismissed, resolution is left ambiguous and up to interpretation […] This pleasure […] is frequently found in looking for textual clues and "un-coding" (Hain, 2007: 282).

La última idea, la del placer de encontrar pistas —*marcas enunciativas*— y desentrañar el texto es una clave del vínculo entre François Ozon y los *mind-game films*. Si "un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo" (Eco, 1993: 79), la estructura enrevesada de estas películas requiere que su espectador lleve a cabo una "cooperación textual" (Eco, 1993: 84) particularmente activa que vaya desentrañando su funcionamiento textual (Eco, 1978).

Otra de ellas es el cruce entre la metaficción como tema relevante en los argumentos y la reflexividad como recurso expresivo y narrativo del lenguaje cinematográfico. Mediante el análisis fílmico de raíz semiótica nos proponemos analizar cómo los narradores inestables del cine de François Ozon se entreveran, en ocasiones, con la metaficción como recurso narrativo principal, y terminan canalizando su propio deseo como personajes. Para comprender las relaciones entre los distintos niveles narrativos de las obras, reivindicamos el concepto de *meganarrador* (Gaudreault, 1988; Gaudreault y Jost, 1995), "responsable último" de los recursos expresivos y narrativos del filme y análogo del *autor implícito* (Booth, 1978) que, en literatura, designa a la figura abstracta que asume la principal función enunciativa, a través de la cual el *autor empírico* de la novela (su autor/a real) opera en el interior del texto. Asimismo, nos serviremos de la *focalización* para referirnos al saber y la experiencia que los personajes ostentan (Gaudreault y Jost, 1995). Del mismo modo, mediante la *ocularización* y *auricularización* haremos referencia a "quién ve" y "quién escucha"; de este modo podemos determinar con qué mirada y qué escucha se corresponden los encuadres y banda sonora que el filme ofrece al espectador. Ambas categorías pueden ser omniscientes o, en caso de mostrar lo que ve o escucha un personaje, internas. Todas ellas son herramientas propuestas en la metodología de análisis fílmico de autores como Aumont (1985), Chion (1993), Marzal Felici y Gómez Tarín (2007, 2015).

2. AUTORES ESCINDIDOS, METAFICCIÓN Y COMPLEJIDAD NARRATIVA

En los siguientes epígrafes veremos cómo diversos personajes —adolescentes rebeldes o inadaptados, escritoras sin inspiración, profesores que han perdido su vocación, jóvenes reprimidas— se ven engullidos paulatinamente por sus propias ficciones. Extienden su vida a través de las palabras que escriben, traen esas páginas hacia su realidad y la entremezclan con las de sus personajes. El límite entre su deseo, su cotidianeidad y su obra es quebradizo desde el inicio de los relatos.

Escribir o narrar su deseo, incluyéndose en el mismo, multiplica distintos planos de la diégesis que se contaminan entre ellos: su entorno real, su imaginación y su obra. Los cruces entre todo ello crean un juego de reflejos en el que su experiencia del mundo es absolutamente indesligable de su obra, y las interferencias entre los narradores de distintos niveles dan lugar, constantemente, a las transgresiones que se corresponden con la "metalepsis" de Génette (1983). *Swimming Pool* y *En la casa* orbitan en la misma frecuencia que filmes narrativamente alambicados como *Adaptation* (Spike Jonze, 2002), *Expiación* (*Atonement*, Joe Wright, 2007), *Blind* (Eskil Vogt, 2014) o *Basada en hechos reales* (*D'après une histoire vraie*, Roman Polanski, 2017), cuyos argumentos giran en torno a la escritura como forma de vida: crisis creativas, el encuentro con una musa o con un pupilo brillante o los límites entre la recreación literaria del pasado y la realidad. En todas ellas, los personajes-narradores interfieren, a veces presentándose físicamente, en los universos diegéticos que relatan. En otras ocasiones, han ostentado atributos de *meganarrador* sin que lo supiéramos, pues el relato al que asistíamos era una de sus ficciones. Metalepsis o transgresiones como estas son constantes en este casi subgénero de creadores torturados.

A veces desde el inicio de los filmes y en otras ocasiones en algún punto incierto de los mismos, los personajes-narradores de *Swimming Pool*, *En la casa*, *Frantz* y *El amante doble* pierden el control y la capacidad de discernir si habitan la realidad o su propia ficción. Lógicamente, la enunciación fílmica es artífice de la confusión del relato puesto que traslada al espectador su pérdida del control, su algarabía mental, sin filtro ni aviso previo. Así, la complejidad narrativa atada a escritores delirantes hace suyos rasgos propios de los *mind-game films*, como la desorientación que provoca la no linealidad, las contradicciones que los personajes y el espectador deben resolver o la representación de realidades que resultan ser sueños o alucinaciones. Estas aparentes desviaciones del cine *mainstream* delatan una intención discursiva, una apuesta propia, puesto que obliga al espectador a preguntarse por qué el relato se le explica así. El protagonismo particularmente evidente de la función del espectador como sostén del discurso reclama el concepto de *sutura*, desarrollado desde los estudios cinematográficos de orientación psicoanalítica. La idea fue inicialmente formulada en 1966 por Jacques-Alain Miller, discípulo de Lacan:

> para designar la relación del sujeto con la cadena de su propio discurso […] con la intención de clarificar la producción del sujeto en el lenguaje […] la sutura se convierte así en el proceso mediante el cual el sujeto es "cosido" a la cadena del discurso, la cual al tiempo define y es definida por el trabajo de lo inconsciente. Pero también es utilizado en el sentido de suturar sobre, entrelazando y haciendo coherente ese proceso que produce el sujeto (Stam, 1999: 195).

Posteriormente, Jean-Pierre Oudart (1969) aplicaría la idea al cine, más concretamente a la relación del sujeto-espectador y el fuera de campo en los filmes de Robert Bresson:

> La pretensión de Oudart es que los procesos psíquicos que constituyen la subjetividad son reiterados en el cine mediante el proceso que atrapa al espectador en la coherencia de sus ficciones, a saber la estructura de contra-plano. Para él, la imagen de la pantalla ofrece al espectador una plenitud imaginaria que recuerda a la temprana experiencia del espejo para el niño. La satisfacción, sin embargo, se rompe inmediatamente por la conciencia de un espacio fuera de campo, el cual, de acuerdo con Oudart, invoca ansiedad. La ansiedad es aliviada por la estructura de contraplano, la cual, al "responder" a la ausencia evocada por el espacio vacío (con la visión del personaje fuera de campo, el AUSENTE), "sutura" al espectador en la experiencia original de la satisfacción imaginaria (Stam, 1995: 195-196).

A lo largo de los siguientes análisis utilizaremos conceptos como *metaficción* (Waugh, 1984), o *reflexividad* (Stam, 1992) con cierto margen de flexibilidad, siguiendo el planteamiento de Daniel Yacavone (2021), que opta por concebir estos y otros términos colindantes —*autorreferencialidad*, *intertextualidad*, *autoconciencia*— como distintos polos del mismo fenómeno básico —*reflexividad*—, más que intentar establecer categorías que los distingan (a su juicio, artificiales y demasiado dependientes de los ejemplos que las sostienen). Las más de las veces, resulta difusa la distancia entre los comentarios sobre la propia identidad del texto, la referencia a ellos mismos o los diferentes relatos anidados unos dentro de otros. En cualquier caso, las breves definiciones que recopilan Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis resultan clarificadoras:

> METAFICCIÓN (Waugh, 1984) es definida como ficción sobre la ficción que comenta sobre su propia identidad lingüística o narrativa. […] AUTORREFERENCIALIDAD designa cualquier entidad o texto que se refiere o señala hacia sí mismo; MISE-EN-ABYME, se refiere al regreso infinito de los reflejos del espejo para denotar el proceso literario, pictórico o fílmico mediante el cual un pasaje, un fragmento o secuencia, agota en miniatura los procesos del texto como una totalidad (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1999: 229).

Además de hacer hincapié en tortuosos procesos creativos de escritura o en los relatos de personajes mentirosos o delirantes, la reflexividad de la heterogénea filmografía de François Ozon ha sido estudiada desde su relación con la cinematografía de otros directores:

> Ozon has been directly compared to Hitchcock […] has just as frequently, if not more so, been compared to directors as disparate as Roman Polanski, Rainer Werner Fassbinder, Yasujiro Ozu, Douglas Sirk, Vincente Minnelli, and other "shocking" young French directors such as Gaspar Noé, Coralie Trinh Thi and Virginie Despentes (I would also add Pedro Almodóvar, John Waters, and Marguerite Duras) (Hain, 2007: 278).

Si bien la crítica se ha hecho eco de lo complicado de "etiquetar" el estilo del cineasta en el seno del cine francés (Hain, 2007: 277), Schilt (2011) identifica cuestiones de género, sexualidad e identidad como transversales a su obra. Otros académicos reconocen que bajo su heterogénea obra subyace una continuidad que implica la emergencia de sexualidades adultas y relaciones (o "no-relaciones") a partir de cadáveres de familiares reales o fantaseados, la ausencia del padre o los argumentos de asesinatos familiares (Fox, 2015: 217). También resulta recurrente, como veremos más adelante, el motivo de los personajes sufriendo físicamente debido a la tensión entre su particular sexualidad y las estructuras hegemónicas (cuya subversión no conlleva siempre una cura o un final feliz) (Hain, 2007: 279). Los protagonistas de los filmes que analizaremos tensan sistemáticamente —desde su realidad diegética y desde la ficción que escriben o relatan a otros— los límites de su supuesta orientación sexual, estructura familiar y ética profesional. Fantasean con transgredir la ley. La insistencia con la que parecen boicotearse a sí mismos recuerda a las formulaciones freudianas de *Más allá del principio del placer*, o a *lo real* lacaniano (concepto al que nos referiremos más adelante), que plantean que "hay algo en el seno del hombre que no busca su Bien. A esto es a lo que Lacan llamó el goce, al (citando el texto freudiano) "más allá del principio del placer" […] A este plus de goce, dado como pérdida en la castración, es a lo que apunta el deseo en el registro de la verdad" (Marzal Felici y Gómez Tarín, 2015: 280).

2.1. *Swimming Pool* (2003)

Swimming Pool y en *En la casa* comparten, además del cineasta que las dirige, un mismo eje en torno al cual giran sus argumentos: el florecimiento de la sexualidad en dos personajes adolescentes que incomoda, inspira y fascina a un personaje adulto que se dedica a la escritura. Ambas figuras adolescentes, que plantean un reto intelectual y emocional a los personajes adultos, provocan en ellos el despertar de un deseo que redunda, como mínimo, en complicaciones que alteran su vida, les convierten en cómplices de crímenes y, llevadas al extremo, pone en entredicho su salud mental.

Swimming Pool está protagonizada por la escritora de novelas policíacas Sarah Morton (Charlotte Rampling), que atraviesa una crisis creativa. Su editor John (Charles Dance) le presta su casa de campo francesa para que recupere la inspiración. Poco después de instalarse llega Julie (Ludivine Sagnier), la hija adolescente de John, a pasar unos días de vacaciones. El comportamiento intrusivo de la adolescente irrita y fascina a Sarah, que termina utilizando a escondidas el diario de Julie como fuente para su novela. Julie parece

explorar los límites de la paciencia y la curiosidad de Sarah provocándola constantemente y exhibiéndose ante ella.

Progresivamente, componentes típicos de thrillers como los que Sarah se dedica a escribir empiezan a salpicar el relato[3], de modo que la diégesis comienza a parecerse de forma descarada a una intriga policíaca convencional, como sucede de forma todavía más elocuente en *8 mujeres* (*8 femmes*, 2002) —con una puesta en escena que, además, toma prestados e hiperboliza abiertamente recursos expresivos del melodrama familiar de Sirk—. Julie mata a Franck (Jean-Marie Lamour), un hombre con el que ha estado involucrada sexualmente, y ambas se deshacen del cadáver. Cuando Sarah le pregunta a Julie por qué ha matado, la joven responde: "No lo sé. Por ti. Por el libro". La ambigüedad de su respuesta y la introversión del carácter de Sarah no ofrecen más detalles al respecto. A posteriori, su respuesta parece sugerir que ella actúa precipitando la catástrofe para inspirar a Sarah; o incluso que toda la acción se corresponde con lo que sucede en la novela de la escritora. En más ocasiones desde los diálogos se alude a la importancia de la novela de Sarah respecto a los acontecimientos que ellas experimentan. Por ejemplo, cuando, tras deshacerse de las pruebas del asesinato, Julie indica a Sarah: "Hay algo que se te olvidó quemar. Tu libro, podría ser usado como prueba". El presente de Sarah ha sido, previamente, representado como insatisfactorio: se ha sugerido que, habiendo tenido previamente alguna historia con su editor, él ha perdido el interés; también que ella está harta de escribir ficción convencional y quiere dedicarse a otro tipo de literatura, pero no consigue recuperar la inspiración. Julie representa, en principio, un modo de vida antagónico al suyo; sin embargo, integra el mundo de la joven en su nueva novela: sus excesos, su impertinencia y su erotismo desinhibido. La verosimilitud del presente diegético (y por tanto la de la focalización principal, que se corresponde con Sarah) no se pone en duda en ningún momento excepto al final del filme, como veremos más adelante.

Si el filme entra en el terreno de la metaficción al desarrollar un argumento que versa sobre "otra" ficción, también la puesta en escena resulta autorreflexiva. Visualmente, los encuadres abismados y la insistencia de los reflejos de los cuerpos en el agua se hacen eco de la representación dentro de la representación que potencialmente termina siendo el relato. El cuerpo de Julie suele aparecer reflejado en la piscina que da título a la película; pero es el cuerpo de Sarah —cuya focalización es la que sigue la narración— el que reflejan los austeros espejos de la casa, mientras permanece, realmente, fuera de campo. La cámara recorre el cuerpo de la adolescente recreando sobre el mismo la mirada de Sarah. El ofrecimiento de la adolescente tomando el sol al borde de la piscina, los cruces de miradas entre personajes y lo mediterráneo del ambiente recuerda, precisamente, a *La piscina* (*La piscine*, Jacques Deray, 1969). Schilt ve en estos recursos

[3] Algo similar sucede en *Adaptation* durante la segunda mitad del filme, cuando cada uno de los recursos de los que su protagonista —Charlie Kaufman (Nicolas Cage), homónimo y alter ego del director del filme—, reniega como guionista empiezan a aparecer como giros de guion que parodian lugares comunes del cine *mainstream*: el ensalzamiento moral del amor fraternal, la acción súbita relacionada con el tráfico de drogas o el amor correspondido como motivo inexcusable para el final feliz.

una relación con obras previas de Ozon como *Bajo la arena* (*Sous le sable*, 2000) y *El tiempo que queda* (*Le temps qui reste*, 2005), pues "para permitir a los atormentados y ensimismados protagonistas mirar sus propios reflejos y contemplar sus destinos, los espejos, ríos, piscinas y océanos abundan en las tres historias, que comienzan y terminan junto a un cuerpo de agua" (Schilt, 2011: 79).

Imagen 1. Sarah Morton aparece en campo desde los espejos, mediante *mises en abyme*, mientras Julie es directamente encuadrada.

Con una última dialéctica que establece el montaje y veremos brevemente, el filme deja sin resolver si todo lo acontecido en el retiro francés es una fantasía de la escritora o, incluso, la materialización de su obra convertida en parte de la diégesis. Cuando Sarah vuelve a entrevistarse con John, aparece como hija del mismo una adolescente de aspecto aniñado e inocente llamada Julia, y no Julie. Más que hacer dudar sobre el juicio de la escritora, que no parece alterada cuando coincide con Julia en lugar de Julie yendo a ver a su padre, aquello que se propone como alternativa es la idea de que la enunciación —el meganarrador— ha mostrado como realidad diegética lo que pudiera ser producto de la imaginación o el desarrollo de la novela de Sarah, sin marcar ninguna transición que avise al espectador de que ella se ha convertido en narradora homodiegética e intradiegética.

La planificación ha insistido constantemente, durante todo el filme, en mostrar el cuerpo de Julie bajo y cerca el agua, tanto seguido por la mirada de la cámara cuando se movía como recorrido por ella cuando estaba en reposo. Sin embargo, tras la aparición de Julia, el meganarrador nos traslada de nuevo a la casa francesa para negarnos el rostro de la joven y ofrecer solamente su silueta de espaldas, fragmentada u oscurecida. Puesto que ambas jóvenes son rubias y de largos cabellos, la identidad de la chica queda oculta hasta que el montaje establece una dialéctica entre ambas mujeres saludándose desde la distancia. Primeramente, Julie/Julia queda de espaldas a la cámara, agitando el brazo en primer término hacia Sarah, que le responde desde el balcón. Seguidamente, un plano-contraplano de las dos mujeres devuelve el rostro de Julia, de expresión inocente, pecosa y con un aparato corrector en los dientes que acentúa su aspecto infantil. Tras ello, sin embargo, tiene lugar un primer plano de Julia girándose, a cámara lenta, hacia Sarah, sonriendo y saludándola, al cual corresponde otro de la escritora alzando de nuevo la mano. Ambos primeros planos de la adolescente se corresponden, en principio, con el objeto de la mirada de Sarah —si bien no con su ocularización exacta, pues se halla

demasiado lejos como para que la vea a escala tan cercana—, sin que uno de ambos nos resulte más verosímil que el otro. Finalmente, cierra el relato una imagen prácticamente idéntica a la que abría esta dialéctica entre ambas mujeres: la joven oscurecida y de espaldas observada por la escritora a quien ha servido de fuente de inspiración, como adquiriendo la capacidad de ser ambas jóvenes a la vez y callándose la condición de realidad o ficción diegética de todo lo acaecido en la casa.

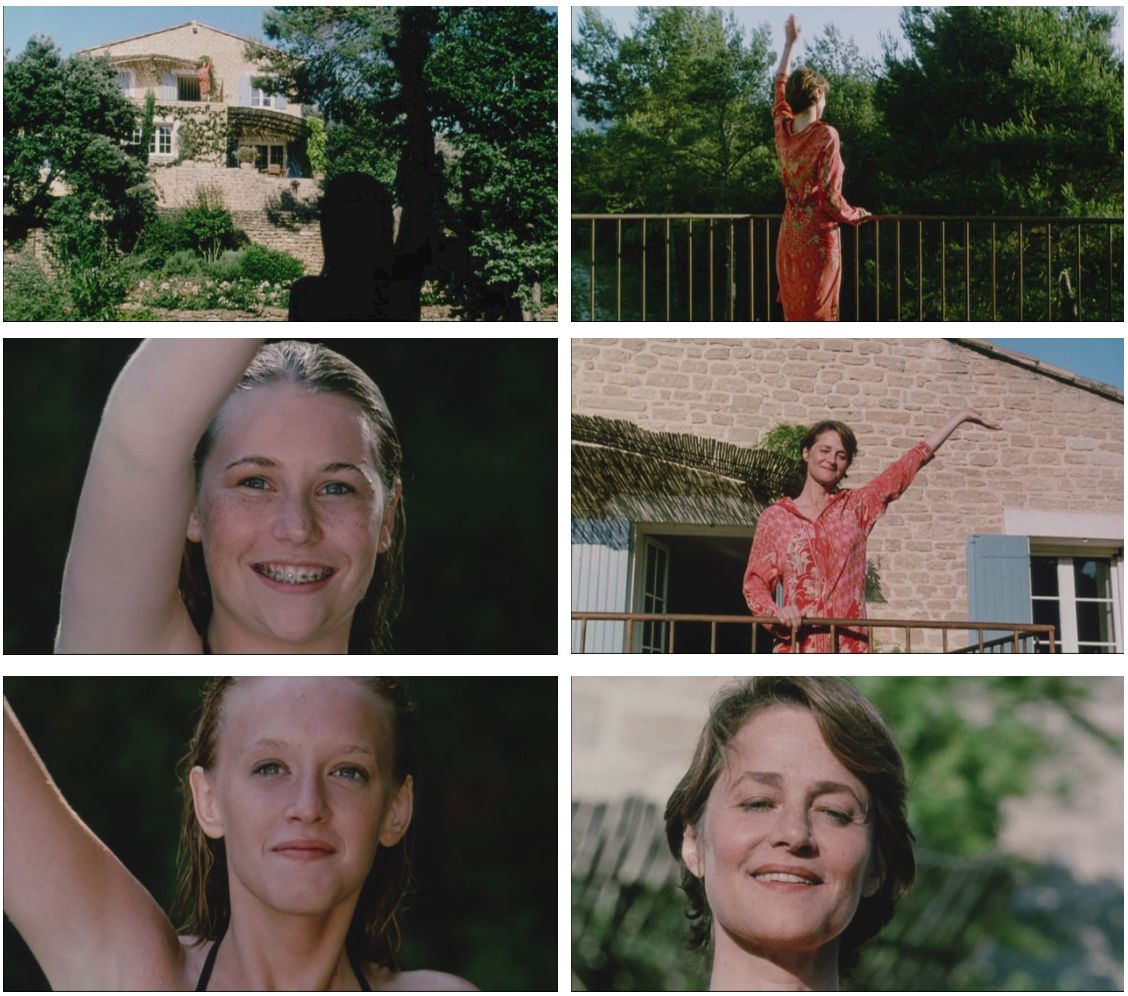

Imagen 2. Arriba, la aniñada Julia saludando a Sarah. Abajo, por corte directo, Julie retoma el saludo, correspondido por un primer plano de la escritora.

2.2. *En la casa* (2012)

En la casa presenta una estructura *metaficcional* más clara, y a la vez de más complicada resolución, que *Swimming Pool*. Propone abiertamente una ficción que versa sobre otra ficción o, más bien, diferentes niveles de ficciones encajadas unas dentro de otras, que funcionan según la definición de *metaficción* de Waugh que citábamos más atrás.

Como *Swimming Pool*, la película está protagonizada por un tándem de un adulto y un adolescente del mismo sexo, en este caso el profesor de literatura Germain (Fabrice Luchini) y su estudiante Claude (Ernst Umhauer). También como en la anterior, el comportamiento del adolescente —y su iniciación sexual— desestabiliza la tranquilidad del adulto y erradica su apatía vital. Aquí, sin embargo, el adulto da alas a la experimentación del joven, sin prever que la situación llegará a resultarle incontrolable. El compromiso con el tema de la escritura literaria está presente desde el comienzo. Desde el nombre del instituto al que asiste Claude —Gustave Flaubert— y el *main title shot* escrito con bolígrafo sobre una hoja pautada hasta el libro con el que la mujer de Germain le golpea al final, son constantes las alusiones intertextuales a la ficción literaria.

Habiendo corregido un trabajo de clase de Claude que le parece brillante, Germain le anima a continuar escribiendo. Claude escribe, como por entregas que va dando a su profesor, una historia basada en sus visitas la casa de su compañero Rapha (Bastien Ughetto). Progresivamente, la realidad diegética de los hechos en los que se inspira el relato y el material literario que Claude va añadiendo sobre ellos se confunde. La enunciación mezcla lo que Claude observa en casa de los Artole, lo que el chico provoca que allí suceda, sus juicios sobre los miembros de la familia, la evolución de su relación con ellos y la historia que escribe a propósito de todo ello. Todo converge en una única representación de la casa —cuya importancia resalta el título—, en la que se solapa la acción de los personajes, la voz *out* de Claude como narrador *homodiegético* y, eventualmente, los diálogos de Claude con Germain cuando éste se integra súbitamente en la casa, como una especie de comentarista, sin formar parte de los sucesos —reales o ficticios— que tienen lugar allí. Claude, además de narrador, es el protagonista de su propio relato —cuyo principal núcleo gira en torno de la atracción que siente hacia la madre de Rapha, Esther (Emmanuel Seigner)—, de forma que discute con Germain —invisible para el resto de personajes— mientras hace avanzar la narración.

Las primeras veces que Germain y su esposa Jeanne (Kristin Scott Thomas) leen los capítulos de Claude, el montaje nos traslada por corte directo desde el hogar de los Artole al presente del matrimonio. La incertidumbre sobre lo que Claude imagina y lo que realmente ha experimentado en casa de su compañero es objeto de debate entre Germain y Jeanne desde la primera lectura.

El *raccord* se desafía integrando en la diégesis las discusiones de Claude y Germain sobre los escritos del chico. La enunciación representa esa ficción dentro de otra ficción que, a modo de muñeca rusa, son los capítulos que le va entregando el estudiante. Mientras estamos asistiendo a los sucesos que representan lo que Claude ha redactado —en calidad de narrador homodiegético e intradiegético de primer nivel—, Germain aparece repentinamente en la casa. El profesor transita un espacio en el que no se encuentra realmente, comentando con Claude lo que está sucediendo allí: las reacciones de Rapha a un ejercicio de clase en que éste se sintió humillado por Germain, los avances que Claude realiza en su seducción de Esther, etc. El resto de personajes que comparten profílmico con ellos son ajenos a su propia condición de personajes. Sus actuaciones

cambian según lo que ambos discuten —si, por ejemplo, Germain hace alguna corrección al escrito de Claude o éste decide cambiar algún aspecto del mismo que no le convence—. Se trata, sin duda, de uno de los ejemplos de metalepsis más evidentes de entre todo el corpus de películas que aquí analizamos. La economía narrativa de estas escenas aúna dos tiempos diegéticos diferentes. Por un lado, representa la experiencia del segundo en la casa, por otro, abarca simbólicamente el diálogo establecido entre Germain y Claude sobre la experiencia literaria del muchacho, que "reescribe" la acción sobre la marcha.

Imagen 3. Germain aparece en las escenas de la ficción de Claude.

Las apariciones de Germain se llevan a cabo sin corte de montaje, decisión que anuda desde el significante la imposibilidad de separar con certeza realidad de ficción, pues nunca llegamos a saber qué sucedió en realidad y qué escribe Claude. La ligazón entre realidad y ficción, argumentalmente, está en la motivación más íntima que lleva a Claude a mover hilos en casa de los Artole, pues en sus líneas de guion insiste en que la observaba desde un banco del parque y deseaba entrar en ella, conocer las pequeñeces de lo que sucedía en su interior.

Un *travelling* recoge uno de los clímax dramáticos de la ficción de Claude, en que Esther le pregunta qué quieren decir dos versos de un poema que él le ha entregado la noche anterior. Germain entra en la estancia desde la despensa e, irónicamente, aplaude la estrategia de darle un poema a una mujer poco refinada, preguntándole con sorna al adolescente si ya no le molesta su olor de "mujer de clase media" y su sentido del gusto. Claude responde que la ha mirado sin prejuicios y le gusta. La besa, ella le corresponde, y la cámara encuadra la entrada de la cocina por la que se asoma Rapha, conmocionado. Ante las protestas del profesor por la deriva del argumento, Claude responde que él le dijo que siguiera su deseo, y le gusta besarla. En el siguiente fragmento en la casa, Claude descubre que Rapha se ha suicidado. Por primera vez, Germain se angustia por el límite entre ficción y realidad en el relato de Claude, pues Rapha no ha asistido a clase. Si bien el chico está vivo, en el presente diegético se observan consecuencias de lo escrito.

Nos interesa especialmente la acusación de Germain a Claude de "confundir el deseo con la trama" —contradiciéndose a sí mismo— por el peso discursivo que contiene. Tanto en *Swimming Pool* como en *En la casa*, la cámara recorre los cuerpos femeninos evocando la mirada de quien los observa y, de forma más o menos explícita, los desea.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 591-615
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32701*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

Julie y Sarah, Esther y Jeanne son atendidas por la mirada fílmica mientras están tumbadas, dormidas o reposando. En ambos filmes, la escritura parece expiar el deseo que no se consuma, fantasear con la aproximación al objeto de deseo que son las mujeres mencionadas. Claude es quien más directamente lo dice cuando describe a Esther y Jeanne, mencionando lo deseables que le parecen ambas. La literatura es la herramienta que usan Sarah y Claude para generar un simulacro de deseo que incentiva su creatividad. Si en *En la casa* ocularizaciones ajenas a Claude como personaje focalizado parecen confirmar la apariencia de la familia Artole, en *Swimming Pool* el cuerpo de Julie/Julia cambia, con lo cual toda la trama en que Sarah está intrigada, como poco, y tal vez atraída por Julie, queda puesta en cuestión. En cualquier caso, el flirteo con lo prohibido, el traspaso de fronteras tiene lugar en la diégesis de la mano de la metaficción.

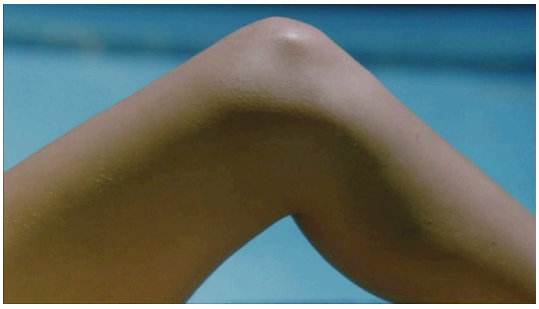

Imagen 4. La cámara reproduce con su movimiento las miradas sobre los cuerpos de Julie y Jeanne.

No solamente Claude sino también otros personajes son cómplices de la indeterminación del final del relato. En la penúltima escena, Claude llega a casa de Germain buscando "un final para su profesor" y pide a Jeanne que le deje entrar. El montaje alterna el presente en que Germain —despedido— vuelve a su casa y se encuentra a Jeanne, que le da otro capítulo escrito por Claude, con el pasado/relato en que se representa (y se elide) lo que sucede entre ambos. Un travelling hacia la derecha recorre a Jeanne dormida y desemboca en Claude, que escribe a su lado, cuya voz *out* explica cómo despierta su deseo, y cómo puede que allí encuentre el final que andaba buscando. Sin corte de montaje, el travelling vuelve hacia la izquierda para encontrar en el sofá a Germain (en el presente) leyendo el relato de Claude. De nuevo queda en interrogante lo que hay de flashback "real" y de ficción en la escena. Al profesor, que se dirige a pedir explicaciones a su mujer (que prepara las maletas para dejarle) se le representa la imagen de ambos en la cama y le pregunta violentamente si se han acostado. Jeanne le golpea en la cabeza con un ejemplar de *Viaje al fin de la noche*, de Louis-Ferdinand Céline (1932).

Un fundido a negro marca la transición a la última escena, en la que Claude visita a Germain en el centro de reposo en que se encuentra interno. El joven se sienta a su lado en un banco y ambos observan las ventanas de las viviendas de un bloque que les queda enfrente, especulando qué historias pudieran estar detrás de los gestos y actitudes de las personas que se ven, como antaño hiciera Claude con la familia de Rapha.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 591-615
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32701*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

La voz *out* de Claude no entra en la banda sonora hasta el último plano. Se convierte entonces en narrador homodiegético, pero como espectadores no podemos obviar que cada una de las veces que la voz del muchacho ha relatado algo, la secuencia en cuestión ha terminado formando parte de los folios que entregaba a Germain. En esta ocasión, Claude dice: "El señor Germain lo había perdido todo. Su mujer, su trabajo. Pero yo estaba ahí, a su lado. Dispuesto a contarle otra historia. Continuará". La mirada de la cámara se eleva por encima de las cabezas de ambos —de espaldas— y se aproxima a las coloridas ventanas del bloque de pisos en los que tienen lugar simultáneamente diversas escenas, entre ellas dos asesinatos. El plano se recorta por ambos lados a la vez, como si una suerte de telón negro se cerrara dando lugar a una imagen en negro sobre la que se deslizan los títulos de crédito.

En *Pánico en escena*, *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001) o *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012), el telón teatral abría los filmes como un dispositivo que anunciaba lo autorreflexivo de las cintas. En *8 mujeres*, François Ozon se quedaba a las puertas de concluir el filme de forma sumamente teatral, pues las ocho protagonistas, en un plano general frontal, miran a cámara en línea y se cogen de las manos como los actores de teatro justo antes de saludar al público al final de la función. *En la casa* concluye ese broche teatral con los personajes de espaldas. Además, atendiendo al código interno del discurso que codificaba la voz de Claude como narradora de su ficción, se abre la posibilidad de que la historia al completo, incluyendo la de Germain y no solamente la de los Artole, sea parte de una gran ficción ideada por Claude.

3. NARRADORES CULPABLES Y SUBJETIVIDADES DELIRANTES

Explica Edward Branigan que, para la representación de personajes con experiencias de conciencia problemáticas o complejas, un narrador omnisciente sería completamente inadecuado (1992: 102). Barthes explica en *El grado cero de la escritura* (1980) la deriva desde la vocación universalista hacia la particularidad artística individual como una consecuencia de época que condiciona la representación contemporánea. También Argullol advierte que "esta confianza, esta casi obsesión, en el subjetivismo es totalmente característica de la nueva sensibilidad" (1982: 28). El modo de proceder que privilegia la representación de la experiencia íntima y de la ligazón romántica entre vida y obra encuentra su eco en las narrativas fracturadas en que el proceso creativo y el tormento del genio aparecen como objeto de reflexión. El procedimiento de tales relatos obliga al espectador a hacer suya la indistinción entre realidad y ficción, entre vida y obra, que tortura también a sus protagonistas. Algunos *mind-game films*, así como las siguientes obras de François Ozon, prolongan el delirio, la mentira o el autoengaño de sus protagonistas trasladándolo directamente al espectador como si fuera una historia objetiva, de forma que la trama fracturada pretende representar el desorden psicológico del personaje, que distorsiona su perspectiva, o bien el proceso desorientador de cambiar constantemente entre mundos externos o internos (Ramírez Berg, 2006: 45). Si bien el

espectador puede ser consciente de que el relato está focalizado en un personaje concreto, el sesgo de esa focalización interna que implica su delirio o su mentira tardan en ser confirmados por la enunciación. Es el caso de *El amante doble* y *Frantz*. Como el arte romántico, estos filmes doblegan las convenciones en pro del traslado de una experiencia subjetiva. Y las reglas de cada exploración subjetiva varían, como veremos, dependiendo de las particularidades de su narrador.

Antes de adentrarnos en los siguientes análisis, debemos mencionar que uno de los motivos que dominan esa representación de la imaginación o el delirio de los protagonistas es el tema del doble o el *doppelgänger*[4]. Los dobles, acicates de lo siniestro, aparecen con fuerza en la literatura fantástica de finales del siglo XVIII, perduran a lo largo del XIX y se trasladan al cine, por lo menos, desde *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Paul Wegener, 1917). Esos "otros", como el doctor Jekyll de Stevenson, asumen las acciones reprobables, los impulsos violentos y los deseos ilícitos de los protagonistas. Constantemente, en los *mind-game films* aparecen con un aspecto diferente al del personaje "original", y el relato proporciona una explicación racional para su existencia: se trata de proyecciones imaginarias de su mente trastornada.

3.1. *Frantz* (2016)

Frantz utiliza, como hiciera Otto Preminger en *Buenos días, tristeza* (*Bonjour tristesse*, 1958), el blanco y negro para representar el presente —ceniciento, enlutado, receloso— de la Alemania de 1919. El color —poco saturado, discreto— lo reserva para aparentes flashbacks que no son sino invenciones de Adrien Rivoire (Pierre Niney), el joven francés excombatiente en la Primera Guerra Mundial que protagoniza el filme. Adrien aparece ante la tumba de Frantz, otro joven, en este caso alemán, fallecido en combate[5]. Adrien se presenta en la consulta médica del Dr. Hans Hoffmeister, padre de Frantz. Al darse cuenta de que es francés, el doctor se niega a escucharle. El montaje establece un primer juego de planos-contraplanos que genera una dialéctica entre los rostros de los dos chicos. El padre, airado y doliente, gira hacia Adrien una fotografía que actúa a modo de primer plano de Frantz —pues el montaje corta a un plano detalle—. El otro, reaccionando a la mirada del retrato, baja la suya propia conmocionado. Hans le reprocha a Adrien que, a sus ojos, cualquier francés es el asesino de su hijo. Se trata de

[4] Los desdobles de personalidad que aparecen como personajes reales en la narración aparecen en muchos otros *mind-game films*, como *Cosmética del enemigo* (*A Perfect Enemy*, 2020), *Tully* (2018), *Basada en hechos reales* (2018), *Goodnight Mommy* (*Ich seh Ich seh*, 2014), *Cisne negro* (*Black Swan*, 2010), *La ventana secreta* (*Secret Window*, 2004), *Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind*, 2001) o *El club de la lucha* (*Fight Club*, 1999).

[5] Probablemente es *Expiación* (2007) el *mind-game film* que más resuena en *Frantz*. También en aquella, una joven adolescente que delató la relación entre su joven hermana y el amante de ella se sentía responsable de la muerte de ambos en la Segunda Guerra Mundial. Escribía toda una continuación de su historia en la que ambos terminaban juntos para expiar esa culpa y, como espectadores, solamente en la última secuencia somos conscientes del carácter ficticio de este final.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 591-615
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32701*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

una acusación que prefigura el curso del argumento del filme, pues sabremos más adelante que Adrien es, efectivamente, el soldado que mató a Frantz en las trincheras.

El personaje ausente de Frantz se va construyendo, en el relato, con la forma de la culpa de Adrien, como un fantasma que le acecha. Los remordimientos por haberlo matado a pesar de que el otro no llevaba el fusil cargado ni hizo intención de disparar son la razón —oculta hasta mitad de película— por la que ha viajado a Alemania. Adrien busca el perdón de la familia de Frantz. Sin embargo, su prometida Anna (Paula Beer) y los padres del chico le toman por un antiguo amigo suyo y se ve incapaz de revelarles la verdad. La demanda constante de los familiares que le piden, solícitos, que les relate sus vivencias juntos y sus últimas horas le mueven a intentar restaurar, mediante su relato ficticio, una reconciliación imposible. La ausencia de Frantz y su reinvención desde la memoria inventada, culpable y piadosa, de Adrien, son el centro alrededor del cual giran todos los personajes. Ante su tumba vacía, Anna le confiesa: "Bajo las flores no hay nada. […] A veces pienso que Frantz no está muerto de verdad, que va a volver". Cuando Adrien regresa a la pensión donde se hospeda y se mira en un pequeño espejo de pared, el reflejo le devuelve el rostro del joven muerto. La falta de cadáver —perdido en algún campo de batalla francés— es suplida por la imaginación culpable de Adrien, que revive al muchacho. De nuevo, el meganarrador nos instala en la focalización del protagonista, dándonos acceso a los particulares sesgos de su ocularización.

Imagen 5. El montaje pone en contraste los rostros de Adrien y Frantz por primera vez.

La enunciación del filme es cómplice de Adrien como narrador homodiegético e intradiegético, en la medida en que traslada retazos de su pasado inventado con Frantz como si fueran reales. La apariencia de esas escenas inventadas es la de flashbacks cuya única marca enunciativa es el color que parece taimar la frialdad y dureza del presente de postguerra, y que el espectador puede interpretar como índice del regreso al pasado, pero que no indica de forma directa la condición de mentira de esas escenas. En determinado momento del presente diegético, con Adrien integrado en la familia de Frantz, el joven

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 591-615
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32701*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

accede a tocar el violín para ellos, acompañado por Anna al piano. La escena vira lentamente a color, pues su papel restaurando la presencia de Frantz —como hijo y como prometido— prácticamente se ha cumplido. Esta idea es reforzada por sendos planos de los padres de Frantz recostados el uno sobre el otro, alcanzando algo similar a un consuelo al revivir una escena doméstica con una suerte de hijo sustituto. Sin embargo y habiéndolo advertido, Adrien se desmaya y la fotografía de la imagen fílmica regresa al blanco y negro.

Tanto el color como el desarrollo de las fantasías de Adrien por parte de la enunciación, largamente focalizada en el joven —posteriormente es la de Anna la que predomina—, despliegan lo que él mismo, cuando decide confesar la verdad a Anna ante la tumba de Frantz, describe como una farsa, una comedia, "la amistad franco-alemana". Estas escenas, como la misma presencia de Adrien en casa de los Hoffmeister, dan cuerpo al deseo del joven de restaurar la muerte ocasionada —que es índice particular de uno de los grandes traumas históricos del siglo XX—. El encuentro y la convivencia con el abismo que para los Hoffmeister implica la muerte de su único hijo supone mirar cara a cara al sinsentido, a *lo real* entendido como lo innombrable, que "se presenta siempre bajo el aspecto de la repetición, de lo imposible de decir y de soportar" (Gómez Tarín y Marzal Felici, 2015: 280), que regresa a modo de aquello que Georges Didi-Huberman entiende como *imágenes-síntoma* (2009), encarnadas aquí en esas escenas inventadas o en las diversas apariciones del rostro del joven soldado muerto (imágenes que retornan como índice de un malestar, de algo irresuelto).

La única secuencia que revela un recuerdo verdadero es la que muestra el único encuentro entre los dos jóvenes, en las trincheras, cuando Adrien disparó a Frantz. Si las misteriosas reservas de Adrien al hablar del anterior podían engañar al espectador haciéndole intuir un romance entre ambos, sus cuerpos enlazados en la trinchera tras una explosión concentran toda la verdad que queda entre ambos.

La estructura del filme propone una suerte de díptico en cuya segunda mitad es Anna la que viaja a París para intentar recuperar a Adrien, y numerosas rimas —formales y narrativas— emparentan ambas mitades, si bien no disponemos del espacio suficiente para desarrollar un análisis completo al respecto. No obstante, merece la pena subrayar que también la protagonista femenina miente tanto a los Hoffmeister como a Adrien por compasión. A los primeros, les oculta la confesión de Adrien para que su presencia o el contacto con él les siga proporcionando consuelo; les lee falsas cartas para que Adrien continúe siendo el sustituto de su hijo en lugar de su verdugo. En cambio, a Adrien le dice que ellos le han perdonado. En definitiva, ante lo abyecto de la guerra, de la muerte de un joven pacifista y desarmado por parte de otro joven pacifista asustado y desconcertado por el caos de la batalla, aquello que triunfa en *Frantz* es el relato, *lo simbólico* "entendido como el orden mismo del enmascaramiento que permitiría al sujeto protegerse de un saber insoportable de lo Real" (González Requena, 2006: 476). Las mentiras piadosas, los recuerdos inventados, las cartas imaginadas vienen para restaurar aquello que Anna y Adrien quisieran que hubiera pasado o estuviera pasando: para borrar la culpa del soldado,

recuperar al amado muerto (o fugado) o consolar a los padres dolientes. Y la enunciación hace lugar para todo ello insertándolo o diluyéndolo en el relato principal.

Incluso para hacer referencia la muerte a través de un cuadro en el que inventa como su último día con Frantz, Adrien da rodeos refiriéndose a la imagen de "un joven muy pálido con la cabeza echada hacia atrás". Se trata, en realidad, del óleo *Le Suicidé* (circa 1877), en el cual Édouard Manet[6] retrata de una forma tan directa como poco narrativa (Ilg, 2002) a un suicida vestido de noche, tendido boca arriba sobre la cama de un cuarto austero, con el pecho ensangrentado y el revólver todavía en la mano. Anna regresa al lienzo, ubicado de forma ficticia en el Louvre. Ante el cuadro está sentado un joven de aspecto parecido a Adrien. Interrogada por el muchacho, Anna termina formulando la misma conclusión que ante la doble pérdida del hombre al que ha amado —la única posible para superar el trauma—: mirar *El suicida* —encararse a la muerte, a la pérdida, a la falta de respuestas, vivir integrando aquello que falta— le da ganas de vivir. Un *zoom in* aproxima la mirada fílmica al lienzo, y ante el regreso a la realidad —teñida de sangre, pero propia de la vida, a diferencia del recuerdo y el duelo—, el etalonaje vira de nuevo a color.

3.2. *El amante doble* (2017)

Buñuel cortaba sin contemplaciones el célebre ojo de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) provocando, precisamente, que el espectador apartara su mirada[7]. Siguiendo su estela, la primera imagen de *El amante doble* es un viscoso y abstracto plano detalle que, según se retira por *zoom out*, se revela como el interior de una vagina abierta con un aparato metálico que la explora. Cuando la mirada de la cámara sale de la vagina a la vez que el instrumento que la mantenía abierta, la hendidura carnosa funde con el ojo de la protagonista.

[6] La influencia de la pintura de Manet —formalmente arriesgada e inclasificable, como su propia postura respecto al arte del pasado y al de su propio tiempo— resulta fundamental para comprender la deriva de buena parte del arte contemporáneo. En otros lienzos como *Torero muerto* o *Cristo muerto con ángeles* Manet centra también la atención en sendos cadáveres, ambos retratados desde puntos de vista poco usuales y despojados de toda épica, piedad o sentido narrativo de la imagen.

[7] Hitchcock le seguiría en *Recuerda*, en el *main title shot* de *Vértigo* y en el fundido de la mirada sin vida de Marion Crane (Janet Leigh) con el desagüe de la bañera. Las referencias hitchcockianas, constantes en el cine de Ozon, destacan aquí en el tema de la espiral. Los ecos entre *Vértigo* y el filme radican, entre otras cuestiones, en que "en el interior de esa *crisis de percepción*, las relaciones generadas por la(s) mirada(s) de los personajes y del enunciador (el deseo, la sospecha, el angustioso anuncio de la muerte) zarandean sin compasión tanto el orden diegético, del mundo enunciado, como la causalidad y la *lógica* espacio-temporal del mundo de la enunciación" (Castro de Paz, 1999: 35).

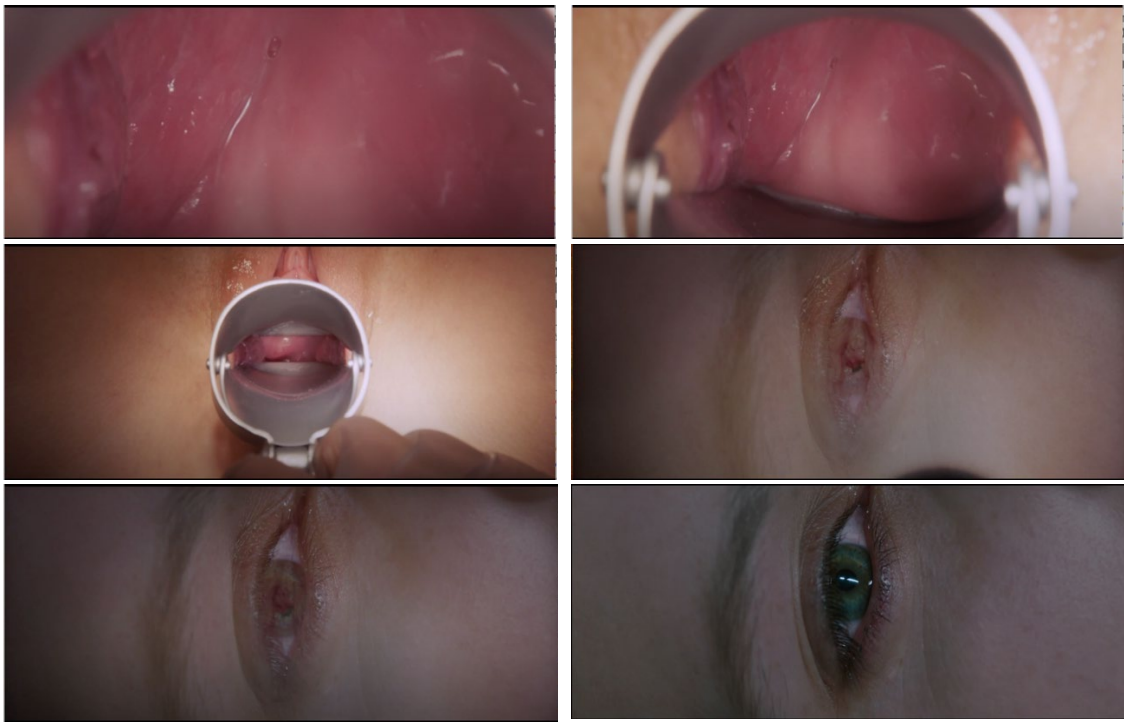

Imagen 6. Fundido que une desde el arranque las entrañas de la joven, su sexualidad y su mirada.

La relación entre el psicoanálisis —o similar terapia del habla—, la represión sexual de Chloé (Marine Vatch), el saberse una niña no deseada y, en definitiva, una eterna falta que abre un hueco en su subjetividad, se manifiesta de diversas formas interconectadas: insatisfacción sexual, dolores de barriga, sospechas constantes hacia su pareja Paul (Jérémie Renier), y una obsesión con el tema de los gemelos que arrastra desde niña. En esta última fijación vuelca toda insatisfacción consigo misma, imaginando a esa otra-ella que la protege, que goza, que es más fuerte, que es deseada. Todo ello da lugar a una puesta en escena barroca, plagada de espirales en forma de escaleras de caracol, de juegos de espejos, pantallas partidas y paralelismos tanto en la composición de los encuadres como en el montaje. Si *lo real* es aquello "que no anda, lo que se pone en cruz ante este convoy, más aún, lo que no deja de repetirse para entorpecer esa marcha" (Palao Errando, 2004: 79), las composiciones de los planos parecen aludir a lo indecible de ese ambiguo malestar de Chloé. Hay en la puesta en cuadro y el montaje de *El amante doble* elementos perturbadores que punzan al espectador, que, sin corresponderse exactamente con el *punctum* teorizado por Barthes, conservan una cierta relación con esa aparición, ese rasgo imprevisto que "viene a pertubar el studium […] pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, […] un 'detalle' me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura,

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 591-615
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32701*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

que miro una nueva foto, marcada por mis ojos con un valor superior. Este 'detalle' es el punctum (lo que me punza)" (Barthes, 1990: 65-87)[8].

La particularidad del filme de Ozon es que el doble no proyecta un *doppelgänger* de la joven protagonista, sino de su pareja —que es el primero de sus terapeutas—. El deseo de ella no catapulta un *doppelgänger* que goce por ella, sino el de otro que la satisfaga. Adoptando un semblante similar al de *Obsesión* (*Obsession*, Brian De Palma, 1976), *Inseparables* (*Dead Ringers*, David Cronenberg, 1988) o incluso *Vértigo*, la enunciación nos mueve a sospechar de Paul y su hermano gemelo Louis, terapeuta como él, al que Chloé acude cuando teme que su novio le esté mintiendo. En ocasiones Chloé aparece reflejada en espejos, observándose a sí misma, y en otras ocasiones la composición de los planos la "dobla" mediante el rostro o el cuerpo Paul o por su supuesto hermano Louis dispuestos en encuadres simétricos. Incluso fundidos que parten suavemente la pantalla en dos, la diluyen con Paul en las primeras sesiones de terapia.

El idéntico rostro de ambos y lo milimétricamente opuesto de sus caracteres —uno tierno, el otro cortante; uno cura escuchando, el otro haciendo el amor— se refleja también en la puesta en escena —una cálida y acogedora, la otra rectilínea, fría y moderna—. El calco excesivo de su semblante nos lleva a sospechar que los dos hermanos son la misma persona y están jugando con Chloé, atrapada en sus propias mentiras hacia Paul. El flirteo con una cierta violencia sexual que la joven tantea en su terapia con Louis recuerda inevitablemente a *Un método peligroso* (*A Dangerous Method*, David Cronenberg, 2011), y retoma el argumento de *Joven y bonita* (*Jeune et Jolie*, François Ozon, 2013), protagonizada también por Marine Vatch interpretando a una adolescente apenas sin experiencia sexual que decide dedicarse a la prostitución a escondidas, medio por aburrimiento, medio por curiosidad.

La atracción y la desconfianza de Chloé por los dos hermanos como polos opuestos se condensa formalmente en una escena nocturna en la que, mientras se acuesta con Paul, Louis parece entrar en la habitación y es invitado por Paul a unirse a ellos. Llegado cierto momento ya no sólo son los gemelos los que representan dos cuerpos iguales, sino que la misma Chloé se desdobla a modo de pantalla partida simétrica, atendiéndoles por separado. Por otro lado, la estética de lo carnoso, de la víscera, con la que se abría el filme, acompaña a la protagonista en las exposiciones artísticas del museo donde trabaja como vigilante. Grandes amasijos que parecen carne, una acuosa proyección como sanguinolenta o enormes ramificaciones de nudos la envuelven en su día a día, dando cuerpo a su sintomatología psicológica.

[8] El *studium*, en cambio, se correspondería con aquello que en la imagen hay de controlado por parte del artista, pactado con el espectador: "Reconocer el studium supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, […] es un contrato firmado entre creadores y consumidores" (Barthes, 1990: 66- 67).

Imagen 6. Fundidos, pantallas partidas, puestas en escena abismadas y demás recursos que escinden formalmente la imagen en *El amante doble*.

La tensión entre los tres protagonistas y la inseguridad respecto a la fiabilidad de la narración crece mientras las citas cinéfilas se suceden hasta una climática secuencia, que prácticamente calca la multiplicación de espejos y cuerpos reflejados de *La dama de Shangai* (*The Lady from Shangai*, Orson Welles, 1947), incluyendo el disparo final. Cuando la barriga de Chloé se mueve y abre sola y empieza a excretar sangre y otros fluidos el espectador entiende que está ante un desvarío de la joven. A partir de este momento la película camina hacia su desenlace: la joven no estaba embarazada, sino que contenía dentro de ella el feto inerte de su hermana gemela, a la que de algún modo "devoró" en el útero materno. Ozon liga, así, la circunstancia física de la mujer con su bloqueo mental y sexual, que incluye la invención del doble ajeno. Su obsesión con la hermana, con la mitad perdida, anidaba en la barriga que dolía a Chloé sin motivo aparente. El lenguaje cinematográfico se hace cargo de la ligazón entre la represión sexual y los síntomas que esta desata, así como de la propuesta de superar esa represión empezando por el habla con el terapeuta, encadenado de nuevo por fundido la boca abierta de la joven en éxtasis sexual con el pálpito de una cavidad carnosa, medio abstracta, que rima con el arranque de la cinta remitiendo a una suerte de orgasmo visto desde el interior del cuerpo.

© UNED. Revista *Signa* 32 (2023), pp. 591-615
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32701*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

Imagen 7. Arriba, el fundido entre los labios de Chloé y la cavidad carnosa palpitante. Abajo, el reflejo imaginario rompe un cristal mientras ella alcanza el orgasmo.

El último plano afronta la obsesión con la otredad de forma coherente con lo que ha sido el trazado del filme de los traumas ligados al sexo: Chloé hace el amor con Paul observando su reflejo en un cristal; a la mirada de ese doble reflejado se suma pues "otra" Chloé, que observa a la pareja inquisitivamente desde fuera de la ventana. Según esta otra hace estallar con el puño el cristal, justo sobre la imagen de la pareja, Chloé alcanza el orgasmo.

4. CONCLUSIONES. EL AUTOR ENMUDECE, EL RELATO ESTALLA

Hacerse cargo del propio relato no es fácil. Los filmes analizados desmitifican el ideal del genio creador[9], representando el proceso de creación artística —sobre todo cuando atañe a la propia memoria— como tortuoso e inefable. Si nos atenemos a la idea de que "Un enunciado verdadero no sería, así, el que se ajusta a la realidad de los hechos o de las cosas, sino el que apunta al agujero de lo real, […] del deseo" (Marzal Felici y Gómez Tarín, 2015: 280), nos encaja el hecho de que ese relato íntimo que aquí intentan hallar Germain, Claude, Adrien o Chloé, solo es accesible mediante una estructura agonística, que atrapa al personaje-narrador en un círculo vicioso en que la realidad del presente diegético queda confundida en interminables niveles de ficciones dentro de ficciones. En otras palabras, François Ozon no retrata a sus personajes desde la literalidad de su día a día, desde su mostración omnisciente por parte del meganarrador. Contrariamente, si bien la ocularización y la auricularización resultan generalmente externas, como espectadores asistimos a su focalización interna, a su experiencia subjetiva. Y esta se muestra a través de la ligazón, dentro de lo que parece el presente diegético, de sus vidas con la ficción que escriben o inventan para otros personajes. En esa (meta)ficción mediante la que se caracteriza a los personajes van emergiendo sus anhelos, miedos y obsesiones, a través

[9] Según Kant, original, imaginativo, sensible, cuya obra debía resultar ejemplarizante y la naturaleza de cuyo "espíritu" era imposible detallar.

de su escritura y también de lo que, supuestamente, les sucede en su vida real; el desdibujamiento de la distinción entre ambas esferas —la de su vida y la de su ficción— es parte esencial de la apuesta narrativa de los filmes. De este modo, las películas analizadas parecen defender que la forma más honesta de trasladar al espectador una autoría angustiosa es calcar lo laberíntico, obsesivo y perverso de la escritura en la obra fílmica.

Ya en relación con el artista romántico, Argullol escribía: "atrás la creencia de que la divinización del hombre erradicaría el dolor. Cuanto más cerca se hallan los hombres de los dioses, tanto más poder tienen éstos para alejarse; cuanto más corrido parece el velo de Isis, tanto más vedado parece a sus ultrajadores" (Argullol, 1982: 65). Construir ese autorretrato literario, verbal o cinematográfico implica, para los protagonistas, atravesar sus propios fantasmas, recuperar desde la fantasía aquello de lo que sus vidas carecen. Sarah Morton se deja arrastrar por el caos de una adolescente fruto de su fantasía, y algo similar le ocurre a Germain, que proyecta sus frustraciones en los relatos de su pupilo sin prever las consecuencias del genio del joven; Adrien inventa un pasado para expiar su culpa y el trauma de la guerra; Chloé miente, al principio, en la terapia del habla, y su mente proyecta a un doble imaginario a partir de esa terapia, que la obliga a escarbar en su pasado. Cuando los autores o narradores ficticios enmudecen, los autores implícitos gritan, mostrando al espectador su delirio. Cuando el aburrimiento, la soledad, la insatisfacción o la sequía creativa les vence, el relato cinematográfico enloquece. Es el caso de escritores frustrados como Charlie Kaufman (*Adaptation*), apáticos como Sarah Morton y Germain Germain, heridos como Ingrid (*Blind*), arrepentidos como Briony Tallis (*Expiación*) o agotados como Delphine Dayreux (*Basada en hechos reales*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGULLOL, R. (1982). *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.

AUMONT, J. (1985). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Barcelona: Paidós.

BARTHES, R. (1980). *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo Veintiuno Editores.

____ (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

BOOTH, W. (1978). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch.

BUCKLAND, W. (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

____ (2014). *Hollywood Puzzle Films*. New York / London: Routledge.

BURCH, N. (1987). *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.

CAMERON, A. (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

CASTRO DE PAZ, J. L. (1999). *Vértigo. De entre los muertos. Vértigo, Alfred Hitchcock*. Barcelona: Paidós.

CHION, M. (1993). *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

ECO, U. (1978). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

____ (1993). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

ELSAESSER, T. (2009). "The Mind-Game Film". En *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, W. Buckland (ed.), 13-41. Malden, MA / Oxford: Wiley / Blackwell.

____ (2021). *The Mind-Game Film. Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*. New York: Routledge.

FOX, A. (2015). "Auteurism, Personal Cinema, and the Fémis Generation. The Case of François Ozon". En *A Companion to Contemporary French Cinema*, A. Fox, M. Marie, R. Moine & H. Radner (eds.), 205-229. Chichester / Malden, MA: Wiley / Blackwell.

GAUDREAULT, A. (1988). *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Presses de l'Université Laval.

GAUDREAULT, A. Y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

GENETTE, G. (1983). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.

GÓMEZ TARÍN, F.J. Y MARZAL FELICI, J. J., eds. (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales: herramientas para el análisis fílmico*. Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla.

HAIN, M. (2007). "Explicit Ambiguity: Sexual Identity, Hitchcockian Criticism, and the Films of François Ozon". *Quarterly Review of Film and Video* 24, 277-288.

HVEN, S. (2017). *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

ILG, U. (2002). "'Le suicide' (1877) by Édouard Manet and the Disappearance of Narration". *Artibus et Historiae* 23.45, 179-190.

KLECKER, C. (2013). "Mind-Tricking Narratives: Between Classical and Art-Cinema Narration". *Poetics Today* 34.1-2, 119-146.

OUDART, J.-P. (1969). "La suture". *Cahiers du cinéma* 211, 36-39.

PALAO-ERRANDO, J. A.; LORIGUILLO-LÓPEZ, A. & SOROLLA-ROMERO, T. (2018). "Beyond the Screen, Beyond the Story: The Rhetorical Battery of Post-Classical Films". *Quarterly Review of Film and Video* 9208, 1-22.

POULAKI, M. (2014). "Puzzled Hollywood and the Return of Complex Films". En *Hollywood puzzle films*, W. Buckland (ed.), 35-54. London: Routledge.

SCHILT, T. (2011). *François Ozon*. Urbana: University of Illinois Press.

SIMONS, J. (2008). "Complex Narratives". *New Review of Film and Television Studies* 6.2, 111-126.

SKLAR, R. (2005). "Sex, Violence, and Power in the Family: An Interview with François Ozon". *Cinéaste* 30.4, 48-50.

STAIGER, J. (2006). "Complex Narratives, An Introduction". *Film Criticism* 31.1/2, 2-4.

STAM, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

STAM, R., BURGOYNE, R. Y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

THANOULI, E. (2009). *Post-classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*. New York: Wallflower Press.

YACAVONE, D. (2021). "Recursive Reflections: Types, Modes and Forms of Cinematic Reflexivity". En *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, D. LaRocca (ed.), 85-115, New York: Oxford University Press.

WAUGH, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

La firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes.

Fecha de recepción: 15/01/2022
Fecha de aceptación: 14/11/2022