



Desubicados: El Posmodernismo Cinematográfico a través de los Personajes de Claire Denis

Out of Place: Cinematographic Postmodernism through the Characters of Claire Denis

CARLOS FERNÁNDEZ CASTRO
Universidad Autónoma de Madrid (España)
platadebandeja@gmail.com

Recibido: 31 de julio de 2022
Aceptado: 15 de octubre de 2022

RESUMEN: En un arte como el cinematográfico, el posmodernismo puede ser apreciado desde diferentes puntos de vista, siendo los más recurrentes los relativos al estilo narrativo, la hibridación de géneros y las temáticas abordadas. Sin embargo, en este texto se propone adoptar la perspectiva del diseño de los personajes, tal vez menos habitual a la hora de identificar la naturaleza posmoderna de una película, pero íntimamente ligado a las tres anteriormente citadas e incluso de mayor utilidad a la hora de entender algunos de los aspectos de la realidad en que vivimos. En este sentido, el cine de Claire Denis cuenta con los rasgos más distintivos del llamado cine posmoderno: rompe con el modernismo desde el punto de vista narrativo y se preocupa por temáticas como la identidad y la crisis de la institución familiar.

PALABRAS CLAVE: Posmodernismo, cine, identidad, familia, personajes.

ABSTRACT: In the art of cinema, postmodernism can be observed from several points of view, being the most recurring those related to the narrative style, the blending of different genres and the topics addressed. Nevertheless, this text proposes the adoption of a perspective related to the character design, maybe more unusual when it comes to identify the postmodern nature of a film, but tightly linked to the ones previously mentioned and even more useful if we want to understand some relevant aspects of the reality we live in. In this sense, Claire Denis' cinema showcases the most distinctive traits of the so-called postmodern cinema: from a narrative point of view it breaks away from Modernism and shows a special interest in topics such as identity and the crisis of the family as an institution.

KEYWORDS: Postmodernism, cinema, identity, family, characters.

* * * * *

1. El posmodernismo cinematográfico en los personajes de Claire Denis

El diseño de personajes no es un parámetro por el que suele identificarse la naturaleza posmoderna de una cineasta en general o de una película en particular. Sin embargo, en este texto lo antepondremos a los más habituales: el estilo narrativo, la hibridación de géneros y las temáticas abordadas. Y es que, a pesar de su estrecho vínculo con las perspectivas citadas, el motivo que justifica plenamente esta elección es su enorme utilidad a la hora de interpretar la realidad en que vivimos. Todo ello cobra mucho más sentido cuando acotamos el campo de

estudio al cine de la directora francesa Claire Denis, una artista especialmente interesada en romper con el modernismo desde un punto de vista narrativo y preocupada por temáticas como la identidad y la crisis de la institución familiar. Aspectos plenamente posmodernos que repercuten de manera necesaria en la construcción de los personajes que habitan su universo cinematográfico.

2. Materiales y Métodos

En primer lugar, conviene aclarar que el título de este texto, *Desubicados*, hace referencia tanto a esos personajes de los que hablamos en el párrafo anterior como a la sensación que experimenta el espectador del cine de Denis a la hora de asimilar las imágenes de sus películas y los espacios en blanco de su narrativa. A continuación, se tratará de abordar el análisis de esta cuestión desde diferentes puntos de vista.

En primer lugar, seleccionaremos una serie de personajes en base a la relación entre su nacionalidad o el origen de sus antepasados, dependiendo del caso, y el lugar donde se encuentran o al que aspiran a pertenecer. Se utilizan disyuntivas en esta fórmula debido a la multiplicidad de combinaciones que Denis escoge a la hora de construir la identidad de sus personajes. Una vez seleccionados, nos haremos las siguientes preguntas sobre sus características personales: ¿Cuáles son sus nacionalidades? ¿En qué lugar se encuentran en el presente narrativo y por qué razón? ¿Son víctimas de conflictos de identidad? ¿Tienen sentimiento de pertenencia al lugar donde se encuentran o, por el contrario, añoran su país de origen? En el caso de sentir que pertenecen a ese lugar en que se encuentran, ¿son aceptados por ese lugar? Y en el caso de no ser aceptados, ¿aceptan ese rechazo o prefieren ignorarlo? Todas estas cuestiones serán respondidas mediante ejemplos directamente extraídos de sus largometrajes y nos ayudarán a comprender las razones del diseño de personajes en este aspecto concreto de su trabajo.

Seguidamente, se analizará la información proporcionada al espectador acerca de la trayectoria vital de algunos de sus personajes más relevantes. En primer lugar, se seleccionarán sus protagonistas más enigmáticos, aquellos cuyo pasado desconocemos casi por completo, con el objetivo de reflexionar sobre las consecuencias que este déficit de información tiene en la percepción del espectador. ¿Se trata de decisiones caprichosas para forzar su desorientación o existen otros motivos para emplear este recurso? Asimismo, se analizará si existe alguna relación de causa-efecto entre sus planos y secuencias o si, como sospechamos, las elipsis narrativas son las herramientas que emplea la directora para mantener esa misma estrategia de desinformación en el presente narrativo. Una vez más, se intentará averiguar el propósito de esta maniobra y estudiar la naturaleza de las relaciones entre las diferentes imágenes de sus películas. ¿Funcionan sus planos de manera autónoma o existe algún tipo de vínculo entre ellos? Teniendo en cuenta todos estos factores y la llamativa escasez de diálogos en el cine de Denis, se procederá a investigar los elementos que proporcionan al espectador la posibilidad de leer las imágenes de sus películas y se intentará identificar los motivos para esta elección. ¿Qué se logra mediante la adopción de estos recursos?, ¿qué aportan a la hora de expresar su discurso narrativo?

Por último, se estudiarán las relaciones familiares entre sus personajes en aquellas películas en las que estas ocupen un lugar relevante en la estructura argumental y conceptual de la narración. En este sentido, es importante comprobar cómo encaja la visión de la institución familiar que ofrece el universo fílmico de Denis en las características del cine posmoderno y averiguar si estamos ante una crítica o simplemente ante una reflexión sobre los

motivos que han propiciado su descomposición en los últimos tiempos. Para ello, será fundamental que se estudie el significado de este término para la directora —¿excede su acepción legal, científica o espiritual? — ya que en algunas de sus películas parece intuirse una suerte de reformulación personal de este concepto. Del mismo modo, se analizará la obsesión de Denis a la hora de proponer relaciones prohibidas o, tal vez, no exploradas habitualmente en el cine más comercial, en el seno de la unidad familiar, así como se intentarán identificar las aportaciones de estas anomalías a su discurso narrativo.

Para todo ello se recurrirá a sus largometrajes de ficción que mejor encajan en los rasgos del posmodernismo cinematográfico, con la intención de explicar, asimismo, la manera en la que Denis registra los cambios sociales de su época y, al mismo tiempo, rompe con las restricciones del clasicismo y el modernismo para ensanchar, a su manera, las fronteras del arte cinematográfico.

3. Resultados y Discusión

A continuación, se procederá a analizar cada una de las perspectivas propuestas en el apartado anterior respecto al diseño de los personajes: las características asignadas a cada uno de ellos desde el punto de vista de su identidad nacional, la manera parcial de perfilarlos de cara a su funcionamiento en la narrativa y los conflictos que protagonizan dentro del universo familiar de turno.

3.1. El origen y el presente

Por lo general, los protagonistas de las películas de Claire Denis no viven en sus países de origen en el momento en que transcurre la narración, ya sea a causa del fenómeno colonial, por motivos de trabajo o, simplemente, a causa de movimientos migratorios de diversa índole. En algunas de sus películas, como *Chocolat* y *White Material*, encontramos nacionales del país colonizador que habitan tierras colonizadas y reniegan de su país de nacimiento. De algún modo, se sienten parte de unos territorios ocupados que, muy a su pesar, rechazan su sentimiento de pertenencia. Se trata de un claro efecto del fenómeno colonial, capaz de crear figuras asentadas en tierra de nadie y destinadas a vivir una constante frustración o, precisamente para evitar esto, a creer su propia mentira alejada de la realidad. Semejante paradoja alcanza su máxima expresión en algunos personajes de *White Material*, como los interpretados por Michel Subor y Nicolas Duvauchelle, que son técnicamente africanos —nacieron allí—, pero espiritualmente apátridas al formar parte de una estirpe manchada por la acción colonial. Del mismo modo es revelador el testimonio de un personaje afroamericano en *Chocolat* que, tras haber tenido un hijo en el pasado con una mujer en Camerún, regresa a ese país en busca de su lugar en el mundo y encontrando que sus raíces espirituales —o lo que él entiende como tal— no tienen vigencia en el presente material:

Recuerdo cuando llegué a África. Estaba completamente borracho. En la aduana quería besar a los oficiales, mis hermanos. Me dije a mi mismo: “Eso es, tío, estás en casa”. Me dejé el sweater puesto. Ni me di cuenta de que chorreaba la transpiración. El primer taxista en el aeropuerto me estafó. No le importó que fuera negro. Seguramente tenía razón. Hermanos por aquí, hermanos por allá. Sí. Me mantuve americano. Aquí no les importan una mierda los tipos como yo. Aquí no soy nada. Estoy soñando. Si muriera ahora, desaparecería por completo.

En el caso concreto de *Beau Travail* la directora centra su mirada en un cuerpo militar tremendamente atípico: la Legión Extranjera Francesa, compuesta por soldados de diversas

procedencias que, sin ser franceses, representan a la nación gala en territorios ocupados. De esta forma, los legionarios se erigen en una suerte de herramientas para ejecutar el trabajo sucio de un país que evita mancharse las manos con su propia sangre. Se trata de individuos que huyen de persecuciones políticas o sociales, que no encuentran otra forma de ganarse la vida, que buscan vías alternativas para sentirse útiles, que intentan escapar de la marginalidad, que encuentran en la Legión un espacio de solidaridad y de comprensión... Desubicados que se erigen en el alimento de un país en su versión más carroñera. Algunos de los personajes de Denis —fundamentalmente, los pertenecientes a países colonizados por Francia en el pasado— encajarían perfectamente en este cuerpo y, sin embargo, optan por mantener intacta su identidad, probando suerte en esa tierra de las oportunidades que debería ser el territorio del país colonizador. Es el caso de Dah y Jocelyn en *S'en fout la mort* y de Théo y Camille en *J'ai pas sommeil*, cuatro personajes que se sienten acreedores de una deuda moral contraída por la nación gala: la derivada de las ocupaciones aberrantes de sus países de origen. Sin embargo, la sociedad francesa no siente la obligación de saldar esa deuda e incluso se permite el lujo de cerrar sus puertas al extranjero —“el otro”— que amenaza con desestabilizar un Estado de Bienestar construido, en parte, a costa de sus antiguas colonias. Pero además de estos personajes, Denis propone una nueva variante que aporta nuevos matices a las ya mencionadas: la representada por Daiga en *J'ai pas sommeil*, una mujer lituana que llega a París en busca de una oportunidad en el mundo del teatro y que no habla el idioma. Contrariamente a los personajes citados con anterioridad, Daiga no encuentra el rechazo inmediato provocado por el color de la piel, pero sí la desventaja de que sus dificultades comunicativas desvelen su condición de extranjera y, consiguientemente, activen el rechazo hacia “el otro”. En este sentido, su belleza, más que una ventaja, representa un motivo más de aprovechamiento por parte de quienes observan al intruso como una amenaza y no como un ser humano más con los mismos derechos y obligaciones que los oriundos del lugar.

3.2.El cine imita a la fotografía

Cambiando el foco hacia el otro lado de la pantalla, interesa analizar la desubicación que sufre el espectador como consecuencia de algunos aspectos en la construcción y el desarrollo de los personajes en Denis: la cineasta suele presentarlos *in media res*, es decir, sin ofrecer información acerca de su pasado, así como suele obviar las explicaciones relativas a su conducta o las causas externas que motivan sus actos. En realidad, se trata de unos rasgos típicos del cine posmoderno que aproximan sus películas al mundo real, tal y como explica la directora en el siguiente extracto de una entrevista para *Time Out*:

¿Inexplicado? Yo diría que sí y que no. No creo que en mi vida las relaciones con la gente hayan sido explicadas. Fueron sentidas... Para mí, explicar cosas que todos entendemos sin necesidad de ser contadas viene de la televisión. No del cine. El cine es más lírico. Tienes que saltar de una cosa a otra y crear un sentimiento similar al de encontrarte a alguien: no pides que se te explique todo inmediatamente. (Calhoun, 2010, p. 69)

Se deduce que los personajes están pensados para ser sentidos desde el mayor realismo posible por parte del espectador. De esta manera, se evitan las intromisiones extradiegéticas que siempre han delatado la falta de confianza del cine en su consumidor y se fuerza una posición más activa por parte del mismo durante el transcurso del visionado. *35 Ruhms* contiene algunos de los ejemplos más claros en este sentido. Durante la segunda secuencia del filme, los dos protagonistas llegan a casa en momentos diferentes de la tarde-noche. Por su forma de saludarse, es difícil identificar el tipo de relación existente entre los dos. A la llegada de Lionel (Alex Descas), Jo (Mati Diop) le acerca unas zapatillas de andar por casa y le echa en cara que

huela a tabaco. Un beso en la mejilla es respondido por un abrazo y otro beso que, sin embargo, no acaban de aclarar la extrañeza que siente el espectador al observar lo peculiar de esta situación. La incertidumbre permanece —¿se trata de un matrimonio? ¿dos amantes que se citan a escondidas de sus respectivas parejas? ¿tal vez un padre y una hija? — hasta que en el 10'46" de la narración Jo pronuncia un esclarecedor «Merci papa». Obviamente, no se trata de un error en la dirección de actores ni en la interpretación, sino una manera sugerente de plantear, desde los primeros compases del filme, las claves del conflicto que marcará la narración de principio a fin: una relación excesivamente estrecha entre un padre y una hija que han aprendido a depender mutuamente el uno del otro —hasta rebasar las fronteras de una relación paternofilial— desde que la mujer de Lionel y madre de Jo desapareció de sus vidas en circunstancias que nunca conoceremos con exactitud. Y es que como muy bien indica Judith Mayne en su libro monográfico sobre la artista francesa:

Memories seem to float in Denis's films, like suspended questions. What exactly does Théo expect to find in Martinique? What happened during Nenet's and Boni's separate childhoods? Who is the father of Nenet's child? What caused the affliction in *Trouble every day*? What part of Camille's past could explain how he became a murderer? If the characters of Denis's films seem to carry certain pasts with them, the films refuse to make memories accessible, comforting or even knowable for the spectators. Hence *Friday night's* present tense suggests something central to all of Denis's work. Only the effects of memory are visible, since what matters is the present tense of the films, how individuals move through memory. (2005, p. 128)

Del mismo modo, observamos la interrelación de Lionel y Gabrielle a lo largo del metraje sin saber si estamos ante una antigua relación de pareja o una amistad a punto de convertirse en algo más. Y a pesar de que estas maniobras parecen artificios narrativos diseñados para desorientar al espectador, no son más que recursos extraídos de la vida misma, en la que no existe un ente superior que nos explique las dudas emergentes al conocer a alguien por primera vez o al encontrar una pista de su personalidad que desconocíamos hasta el momento. Sin embargo, Denis sí aporta otro tipo de información acerca de los personajes que no suele ser proporcionada en el cine moderno y que encuentra en sus cuerpos la mejor herramienta para su exposición. Este aspecto se refiere a otro rasgo característico del cine posmoderno que no suele figurar en gran parte de las producciones de la actualidad. Y es posible que esto sea debido a que el posmodernismo es coetáneo a la evolución del cine feminista, del que incorpora un tratamiento del cuerpo distinto del que le ha dispensado el cine durante la era clásica y la era moderna. En el cine de Denis, no se encuentra una exposición del cuerpo con ánimo voyerista (Mulvey, 1975) sino con la intención de comunicar otro tipo de ideas que vayan más allá de encender el deseo del espectador (eminentemente masculino) de turno. Nuevamente se provoca la desorientación del público en tanto en cuanto Denis realiza una representación parcial del cuerpo de sus personajes que, en ocasiones, llega al punto de despojarlos de su identidad. Parece como si la directora francesa hiciera propias las palabras que Noel Burch escribiera en su obra *Praxis del cine*:

...parece innegable que será mediante una explotación profundizada y sistemática de las posibilidades estructurales de los parámetros cinematográficos cómo las nuevas formas abiertas, más emparentadas a las estructuras de la música post-debussysta que a las de la literatura pre-joyciana, podrán articularse de forma orgánica, confiriendo por fin al cine su autonomía formal... se tratará de dar a la desorientación del espectador un puesto tan importante como a su orientación. (2008, p. 25)

En sus películas, Denis propone diferentes tipos de relaciones entre el cuerpo y el deseo de sus personajes con el objetivo de profundizar en conceptos que trascienden el placer visual

del cine clásico. Sus imágenes invitan a lo que Laura Marks denomina *haptic visuality* en lugar de la tradicional *optical visuality* (Marks, 2000), eliminando de esta manera la distancia entre el espectador y el objeto observado y transformando los ojos en órganos al servicio del tacto. A partir de esta idea, basada fundamentalmente en el empleo de planos muy cerrados y la fragmentación del cuerpo humano, el contexto y la duración de los planos marcan la naturaleza del concepto a trabajar: ya sea el placer, la muerte, la venganza, la represión... Centrada en la narración de una aventura-de-una-noche, en *Vendredi Soir* se pueden apreciar escenas de sexo en las que, debido a la proximidad de la cámara, ni siquiera es posible distinguir a quién corresponden las partes de los cuerpos filmados. La mirada del espectador surca la piel de los protagonistas y acaricia la textura de las sábanas que arropan sus artes amatorias. Se rebasa el placer racional y se prescinde de la clásica representación del acto sexual para proponer una experiencia más sensitiva. Se propone la comprensión del personaje a través de la percepción de sus sensaciones. En cierto modo, sucede lo mismo en la escena más polémica de *Trouble Every Day*, la matanza ejecutada por Coré (Beatrice Dalle), en la que la protagonista devora salvajemente a una de sus víctimas. Denis muestra la escena de una manera explícita y casi insoportable para los ojos del espectador medio, pero lo hace, nuevamente, a través de planos extremadamente cerrados que casi impiden adivinar las partes de la anatomía que están siendo filmadas. De otra manera, no se alcanzaría a expresar la necesidad que siente Coré, una necesidad que, en sus circunstancias específicas, la define como persona e incluso la humaniza. Al igual que en *Vendredi Soir*, las manos y la boca, herramientas amatorias en la primera y de destrucción en la segunda, son dos de los escasos órganos identificables durante ambas escenas, al tratarse de los encargados de dirigir la acción. Se trata, pues, de propuestas inusuales en el cine convencional que exigen descifrar nuevos códigos de expresión y desestimar las expectativas habituales ante contextos muy identificables. Por último, conviene mencionar el interesante uso que la directora hace de la “ausencia del cuerpo”, siempre encaminado a la expresión de ideas, conceptos o sensaciones que en otras filmografías serían enunciados mediante las líneas de diálogo de los personajes. En *Les Salauds*, la protagonista extiende sobre su cama una camisa a través de la que Marco (Vincent Lindon) —un vecino misterioso que acaba de mudarse al edificio— le ha hecho llegar unos paquetes de cigarrillos en mitad de la noche¹. A continuación, se recuesta junto a la prenda que ha contenido el cuerpo de su pretendiente y siente su aroma como si ello le acercara más a él. Del mismo modo, en las primeras secuencias de *High Life* los uniformes de astronauta colgados en las perchas sirven para subrayar la desaparición de los compañeros de Monte, informando al espectador de que la nave en la que viven no siempre fue ocupada en solitario por el protagonista y su pequeño bebé. Esta ausencia de diálogos y de explicaciones viene reforzada por un estilo narrativo en el que las elipsis² y los finales abiertos son una consecuencia lógica de su visión fotográfica del cine: en una fotografía, desconocemos lo sucedido antes del accionamiento del disparador y, como es lógico, no se ofrece información sobre lo que sucederá después de ese momento único en el tiempo. De esta manera, los personajes en Denis no son definidos por sus palabras ni por sus antecedentes, sino por los movimientos de sus cuerpos. Y no precisamente mediante acciones encaminadas a un desarrollo narrativo, sino mediante acciones aisladas sin un propósito específico, como si se tratara de fotos fijas del tiempo presente. Por esa misma razón, sus planos y secuencias son islas solitarias desprovistas de una acción narrativa, que se

¹ Durante la escena, Marco observa desde su balcón cómo Raphaëlle se dirige a comprar tabaco en mitad de la noche. Antes del alcanzar el local, el luminoso de “TABAC” se apaga y debe regresar a su casa con las manos vacías. Aprovechando las circunstancias, Marco toma dos de sus paquetes de tabaco y los envuelve en una camisa blanca que arroja a la acera cuando Raphaëlle está a punto de entrar en el portal.

² Recurso narrativo que, mediante un corte limpio y sin solución de continuidad, permite al relato saltar de una determinada situación espaciotemporal a otra, omitiendo todo lo acaecido durante el tiempo transcurrido entre las dos (Casetti, di Chio, 1990, p. 176).

extienden sobre sí mismas en busca de expresar una sensación o desarrollar un concepto al no poder avanzar ni retroceder en el tiempo. Forman parte de lo que Deleuze denominaba “imagen-tiempo” (1987) al hablar de la transición entre el cine clásico y el cine moderno: la imagen como forma en lugar de la imagen como materia, la imagen que construye un momento o un estado de ánimo frente a la imagen que compone una acción. Al igual que en el cine de Robert Bresson, Denis va un paso más allá: omite las causas y sitúa al espectador en mitad de los efectos de la situación descrita en sus planos, es decir, propone la inducción en lugar de una deducción que posiblemente sería demasiado evidente. Como paradigma del cine posmoderno, las películas de Denis no aspiran a ofrecer respuestas sobre las cuestiones planteadas en sus imágenes, sino que invitan a la reflexión de esas mismas temáticas y a exceder las propias intenciones de la cineasta en la concepción de sus situaciones y planteamientos. Sirva como ejemplo la boda que se celebra en los pasajes finales de *35 Ruhms*, una celebración que sorprende al espectador por no ser consecuencia lógica de lo narrado anteriormente y por la ausencia de explicaciones que lo justifiquen. Podríamos decir que Denis confía mucho en su público o que, tal vez, prefiere expresarse según su propia percepción del arte y del mundo real sin tener en cuenta quién se encuentra al otro lado de la pantalla. De alguna manera, esta boda da a entender las consecuencias derivadas del viaje de padre e hija a Alemania, el lugar de procedencia de la esposa de Lionel y madre de Jo: los dos parecen haber cerrado las heridas provocadas por la muerte de esta y ambos están preparados para romper el cordón umbilical que tan estrechamente les había unido hasta ese momento. Justo antes de esta escena, Noé había sido rechazado por Jo tras haber reunido las fuerzas necesarias para declararse y, acto seguido, Lionel había iniciado un coqueteo que acabaría en una noche fuera de casa con la propietaria del restaurante en el que los protagonistas habían desembocado tras un intento fallido de asistir a un concierto. Parece como si la escena del restaurante hubiera sido diseñada para liberar a Lionel de esa relación atípica con su hija y la del viaje cumpliera ese mismo propósito con Jo. Una vez más, los personajes son definidos por las situaciones, no por el conocimiento que el espectador tenga de su pasado ni por sus líneas de diálogo.

3.3.Descomposición de la familia tradicional

El ocaso de la institución familiar es otro de los signos distintivos en el cine posmoderno y, como no podía ser de otra manera, lo es también en el cine de Claire Denis. De algún modo, los cineastas posmodernos se atreven poner el foco en todas las anomalías y amenazas que afectan al concepto tradicional de familia y eliminan los sesgos que impedían su visibilización en el pasado. Pero no desde la reivindicación, sino desde la descripción de una realidad. Por ese mismo motivo retratan la familia desde el prisma de lo prohibido, desde el cuestionamiento de los dogmas religiosos en los que se ha amparado la esencia de este concepto desde tiempos inmemoriales. En este sentido, la francesa cuestiona la estabilidad de los lazos entre parejas, pero también cuestiona que la familia sea una zona de seguridad, confianza y lealtad para sus miembros. Más allá de esta idea, en algunos de sus largometrajes plantea la posibilidad de relaciones de amistad que, a todos los niveles, impliquen un mismo grado de compromiso, o incluso superior, que el supuestamente asignado a los lazos sanguíneos. Tal y como expone Adrian Martin en su artículo *Ticket to Ride: Claire Denis y el cine del cuerpo* para el libro *Claire Denis: Fusión Fría*:

Denis a menudo pregunta en su obra: ¿qué significa, qué se siente al ser un hermano, un hijo o un padre, miembro de una familia: reconocer, de repente, que literalmente compartes tu piel, tu aspecto, tu interior, tu identidad material, con otra persona? Esta sensación de desdoblamiento es tan deliciosa como conflictiva para los personajes de sus películas. (2006, p. 72)

Podría decirse que Denis no se muestra contraria a la institución, sino que cuestiona el valor intrínseco que se le asigna y se pregunta qué puede causar el derrumbe de sus cimientos o si verdaderamente existen unos vínculos especiales entre familiares basados únicamente en la sangre. En el tramo final de *J'ai pas sommeil*, cuando Camille ha sido detenido por sus delitos, su hermano Theo espera a ser interrogado en comisaría. Mientras tanto, un agente le recrimina el no haber sospechado en ningún momento de la doble vida de Camille, a lo que Theo responde: “Hermano, tampoco sé nada de él. Es como tú”. Denis insinúa que la familia tiene un alto componente de constructo humano sin el cual no tendría la carga conceptual que se le asigna en nuestra sociedad. Al mismo tiempo, en películas como *L'intrus* se plantea una comparativa entre dos tipos de paternidad completamente diferentes que abarcan tres generaciones de un mismo linaje: un padre que ha renegado durante toda la vida de su hijo y ese mismo hijo que, al analizar lo que siente hacia su propio primogénito, es incapaz de entender el desapego que su padre siempre ha manifestado hacia su persona. Nuevamente, esto es mostrado sin palabras mediante una secuencia en la que el personaje interpretado por Gregoire Colin camina por un bosque cargando a su bebé en porteo. No puede dejar de mirarle y, una vez el bebé le devuelve la mirada, sus ojos adquieren un tono vidrioso de emoción: en su interior, añora sentir esa misma sensación como hijo. Asimismo, se puede intuir en su rostro la incompreensión hacia la manera en la que su progenitor se ha comportado con él durante toda su existencia, demostrando que es posible no querer a un hijo o, al menos, sentir una absoluta indiferencia hacia él.

Desde el punto de vista familiar, tal y como apuntábamos al inicio de este apartado, el tabú es otro de los conceptos que sobrevuelan la manera de observar la familia en el universo de Claire Denis. Si en *Nenette et Boni* se insinúa un posible abuso sexual por parte del padre de los protagonistas hacia Nenette, en *High Life* se expone claramente que la supervivencia de la especie humana depende de la capacidad y voluntad reproductora de un padre y su hija y en *Les Salauds* un padre arruinado se ve obligado a protagonizar junto a su hija videos de alto contenido sexual para saldar sus deudas con un acreedor que no ofrece alternativas a esa forma de pago. Estas películas parecen preguntarse qué sucede cuando se rebasan ciertas fronteras o si existen causas que realmente justifiquen el hecho de traspasar determinadas líneas rojas. En general, se percibe la sensación de que Denis señala a los adultos como responsables de la crisis de una institución generadora de seres humanos inestables que no acaban de encontrarse a sí mismos y que perpetúa esa desubicación emocional que, en parte, da título a este texto.

Una vez repasados estos aspectos, cabe preguntarse si el arte se ha limitado a reflejar una nueva realidad o si, de algún modo, ha sido la herramienta escogida por la sociedad para romper el silencio sobre cuestiones que siempre han existido pero que pocos se han atrevido a visibilizar. O tal vez el incremento de estas variantes haya propiciado su irrupción definitiva en foros que antes no contemplaban su existencia. También surge la duda de por qué, en muchos aspectos, el arte tiende a escapar de la fidelidad a la hora de representar la realidad del ser humano. En este sentido, en el cine de Denis observamos nuevas conquistas que no están basadas en avances tecnológicos sino en nuevos planteamientos en la construcción de personajes y en la concepción de situaciones, por lo que más que a un impedimento técnico esto es debido a una renuncia al realismo desde el punto de vista artístico o a la falta de creatividad típica de esta era. Asimismo, surge la sospecha de que esta fidelidad a los *Modos de Representación Institucional* (Bürch, 2008) es debida, en gran medida, a la exclusión de la mujer del ejercicio del arte cinematográfico durante gran parte de su existencia. Por lo tanto, sería injusto cuestionar la responsabilidad del cine feminista en la creación de nuevas narrativas que, en cierto modo, han alimentado los rasgos distintivos del posmodernismo en este ámbito del arte.

Referencias

- Arroba, Á. (Ed.). (2005). *Claire Denis, fusión fría*. Ocho y Medio.
- Bürch, N. (2008). *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos.
- Calhoun, D. (1/07/2010), Close up: Claire Denis. *Time Out*, (1-7), 69.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Editor digital: Minicaja.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación.
- Marks, L. U. y Polan, D. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Mayne, J. (2005). *Claire Denis*. Illinois: University of Illinois Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>