

**FANTASMAS DE LA REVOLUCIÓN: IMÁGENES  
MELANCÓLICAS EN EL CINE DE BERNARDO BERTOLUCCI,  
PHILIPPE GARREL Y OLIVIER ASSAYAS.**

Daniel Belenguer Guerrero

**Tutor:** Santiago Fillol.

**Curs:** 2020/21

**Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de  
Comunicació.**

**Departament de Comunicació.**

**Universidad Pompeu Fabra.**



**Universitat  
Pompeu Fabra**  
*Barcelona*

**Abstract:** La melancolía de izquierdas, como un sentimiento particular y esquivo, ha condicionado la imaginación utópica durante todo el siglo XX hasta llegar, en un proceso repleto de mutaciones, a una contemporaneidad donde el pensamiento político, cada vez, parece tener menos defensas para resistir a este temperamento tan particular. La investigación se centra en las afinidades entre la melancolía y la figura del espectro para dilucidar, a través de una exploración de un corpus teórico que reflexiona sobre la potencialidad del trabajo con las imágenes, una solución y un remedio a esta afección. El trabajo, más allá de centrarse en las vicisitudes de ese desarrollo teórico antes comentado, indaga en la aplicación de esta teoría a través de la obra de tres cineastas marcados por un abordaje del pensamiento utópico en relación con la melancolía: Bernardo Bertolucci, Philippe Garrel y Olivier Assayas.

**Palabras clave:** melancolía, fantasma, revolución, hauntología, distancia, Mayo del 68, Bernardo Bertolucci, Philippe Garrrel, Olivier Assayas, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Giorgio Agamben, Guy Debord.

**Keywords:** melancholy, ghost, revolution, hauntology, distance, May 68, Bernardo Bertolucci, Philippe Garrrel, Olivier Assayas. Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Giorgio Agamben, Guy Debord.

## **AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de Santiago Fillol que, desde el primer momento, me dio la confianza, guía y apoyo necesarios para expresar todas las ideas que hay en este trabajo.

Agradecer a mis compañeros que he tenido la suerte de conocer durante el desarrollo de este máster. Las conversaciones, reflexiones y encuentros que hemos tenido durante estos dos años han encontrado una segunda vida en esta investigación.

A María, César y Dani por su ayuda inestimable a través de las reflexiones que muchas de nuestras conversaciones han alumbrado. Sin ellos, este trabajo no hubiera sido posible.

A Juan y Ángeles, por su incondicional apoyo y por haberme iniciado no sólo en el cine, sino de infinitas maneras, en el pensamiento sobre la imagen.

A mi abuelo, Francisco, por razones que si me pusiera a redactar superarían la extensión permitida de este trabajo.

## Índice.

- 1. INTRODUCCIÓN: CINE Y UTOPIA..... p. 5**
- 2. HACIA UNA REDENCIÓN DE LA MELANCOLIA DE IZQUIERDAS.....p. 9**
  - 2.1 UNA BREVE INTRODUCCIÓN A LA MELANCOLIA DE IZQUIERDAS
  - 2.2 RESISTIENDO A LA MELANCOLIA DE IZQUIERDAS. KRACAUER, LA MEMORIA Y LA IMAGEN MELANCÓLICA.
  - 2.3 MELANCOLIA SUEÑO Y FANTASMA.
  - 2.4 AUTORES, ESPECTADORES Y NAUGRAFAGIOS.
- 3. BERNARDO BERTOLUCCI..... p. 31.**
  - 3.1 SOBRE LAS SOMBRAS DEL CINE DE BERTOLUCCI.
  - 3.2 EL FOTOGRAMA CONGELADO DE ANTES DE LA REVOLUCIÓN.
  - 3.3 LA CONDICIÓN FANTASMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN EN EL FINAL DE NOVECIENTO.
  - 3.4 EL SUEÑO DEL MAYO DEL 68.
- 4. PHILIPPE GARREL..... p.51.**
  - 4.1. UN CINE REPLETO DE FANTASMAS.
  - 4.2 LE VENT DE LA NUIT: RUINAS Y PALACIOS A CONSTRUIR.
  - 4.3 LES AMANTS REGULIERS. UN SUEÑO ENTRE DOS MUNDOS.
- 5. OLIVIER ASSAYAS..... p. 60.**
  - 5.1 ENTRE LA VIVENCIA Y LO VIRTUAL
  - 5.2 LA APERTURA EN L'EAU FROIDE Y APRÈS MAI
- 6. CONCLUSIONES.....p. 70.**
- 7. BIBLIOGRAFIA.....p. 72,**
- 8. FILMOGRAFIA.....p. 74.**

## 1. Introducción

### 1.1 Cine y utopía.

“Si el espíritu no se vuelve imagen,  
será aniquilado junto con el mundo”

Simón el mago.

Durante los compases finales de *En el intenso ahora* (*No intenso agora*, Joao Moreira Salles, 2017) una imagen sobre la que hemos depositado la mirada cientos de veces se despliega ante nosotros de una forma totalmente nueva. La *Salida de los obreros de la fábrica* (*La sortie des usines Lumière*, Louis Lumière, 1895) aparece, al final de una película que ha reflexionado sobre el fracaso de las revoluciones de la segunda mitad del siglo XX, totalmente resignificada. La secuencia no se lee ahora como simple testimonio e imagen fundacional de la historia del cine, sino como algo más. La imagen parece mostrarse ante nosotros como receptáculo de las tensiones de clase inscritas en la época y, como pulsión, de unas dinámicas de poder que acabarían por eclosionar pocos años después, en un siglo que estaba aún por comenzar. Sin embargo, esta sensación no se centra únicamente en las figuras que salen de la fábrica sino sobre todo, en la imagen en sí, receptáculo de una potencia, de una posible historia del cine con el proletariado en su centro que nunca se llegó a desarrollar en su plenitud.



Paradigmática es también la penúltima imagen del film, en la que observamos a una sonriente militante realizando llamadas en las jornadas previas al Mayo del 68 en un piso similar al que Godard mostró en *La Chinoise* (1967) Joao Moreira Salles decide congelar el fotograma en su mirada esperanzada. Yuxtapuestas, una imagen parece contaminar a la otra, descubriendo una poética afín en su potencialidad perdida. <<Soy demasiado joven para morir y tener rosas rojas en mi tumba>> reza el fado

que acompaña a las dos imágenes. El corte a negro repentino, que da por finalizada la película, parece indicarnos que la posibilidad de un cine centrado en la figura y la conciencia proletaria, al igual que todas las revoluciones que hemos ido viendo apagarse a lo largo de las dos horas de metraje de la película, se quedará reducida a eso, una simple potencialidad sepultada por una historia repleta de fracasos y derivas hacia otros caminos.

Paul Celan distinguía entre u-topía y utopía. U-topía significa, literalmente, “no lugar” Es un espacio inexistente, anulado a causa del fracaso. Por otra parte, utopía significa una esperanza, una expectativa, una prefiguración, algo todavía no existente que se encuentra en el ámbito del aún no <<*algo abierto y libre que puede recibir una forma de la poesía*>>.<sup>1</sup> Las imágenes anteriormente mencionadas parecen contener, a la vez, esas dos visiones del término, a la manera en que Roland Barthes en *La cámara lúcida*, abordaba el *Retrato de Lewis Payne (1865)*

La foto es bella, el muchacho también: eso es el stadium. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: eso será y eso ha sido <sup>2</sup>

Las dos imágenes que nos conciernen son imágenes utópicas en el momento de su captura, de su registro, *en el intenso ahora*. Imágenes u-tópicas, posteriormente, con el paso de ese *Angel de la historia* de Benjamin que, impulsado por el viento huracanado del Paraíso, no puede evitar dejar ruinas a su paso.

Para la historia del cine como para la historia de la lucha obrera parece ser demasiado tarde para deshacer el camino, para reconstruir esas ruinas<sup>3</sup>. La potencialidad frustrada parece convocar los fantasmas de una posible historia del cine de la misma forma que, en las imágenes de una posible revolución emancipadora del Mayo del 68, la primavera de Praga, la China Comunista de Mao y la mirada de la militante aparecían convocados los espectros de la utopía a la vez que los de su futuro fracaso.

Ese *intenso ahora* que da título a la obra de Joao Moreira Salles y que constituiría <<*esa pulsión revolucionaria, causa y primer motor del acto de rodar*>> aparece ante

---

<sup>1</sup> Paul Celan. *El meridiano* (Santiago de Chile, Intemperie, 1997) Pág. 410.

<sup>2</sup> Roland Barthes. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. (Barcelona, Paidós, 1990) Pág. 148-150.

<sup>3</sup> Ese trabajo de reconstrucción se lo tendría que cargar a la espalda (desde mucho lugares más allá del mencionado) Godard con su *Histoire(s) du Cinema*.

nosotros como un destello cargado de vida durante unas milésimas de segundo para caer, inmediatamente, en el terreno de lo espectral.

Pese a esa caída, el cine ha tratado de encontrar espacios donde, desde la consciencia obrera, se haya podido canalizar y mirar de forma crítica los acontecimientos, esperanzas, triunfos, contradicciones y derrotas que el movimiento obrero ha experimentado a lo largo del siglo XX. Sin embargo, el cine parece haber podido atestiguar estos últimos aspectos (los fracasos y contradicciones del movimiento) de manera más prolífica que sus triunfos tal y como sintetizaba Daniel Bensaïd en *Jeanne de Guerre Lasse*.

En la carrera del siglo entre socialismo y barbarie esta ha tomado varios cuerpos de ventaja. Ingresamos en el siglo XXI con menos esperanza de la que tenían nuestros abuelos en los umbrales del siglo XX<sup>4</sup>

El progreso del siglo donde el cine eclosiona constituye una concatenación de intentos de tomar el cielo por asalto, provocando así una montaña de ruinas cuya reconstrucción no parece tener un punto de inicio o anclaje claro. Los momentos concretos donde los fracasos superaron a los triunfos de la lucha obrera no son claros. Se ha tratado de localizar el punto culminante de este proceso en la caída del muro Berlín o en una concatenación de fracasos revolucionarios acontecidos durante los años 60 y 70. Algunos, consideran la transformación totalitaria de la Revolución de Octubre o el Gulag como la cristalización del fracaso del advenimiento de un nuevo sujeto histórico. Incluso antes, Pléjanov (el filósofo menchevique opuesto a Lenin) profetizaba que en la atrasada Rusia, <<*el socialismo no podía ser más que un imperio chino teñido de rojo*>><sup>5</sup>

Por otra parte, las investigaciones de Noël Burch en *El tragaluz del infinito* parecen poner de manifiesto y localizar de forma precisa los momentos en que el cine abandona (mayoritariamente) de forma temprana no la consecución, sino la potencialidad de un cine emancipador, comprometido y revolucionario. La presencia de espacios de resistencia que han intentado encontrar un lenguaje revolucionario durante años

---

<sup>4</sup> Daniel Bensaïd. *Jeanne de Guerre Lasse*. (París. Don Quichotte. 2017) Pág. 22.

<sup>5</sup> Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX*. (Barcelona. Editorial Crítica. 2011) Pág. 498.

posteriores no ha sido capaz de subsanar un trauma y desgarró que parece atravesar, no solo la historia del cine, sino también la historia del pensamiento político.

Ante la imposibilidad de ahondar o rastrear síntomas de ese “comienzo del desfallecimiento de la lucha obrera” y lo improductivo de rastrear los puntos donde el cine abandonó mayoritariamente ese potencial liberador y comprometido, este trabajo no pretende cartografiar la historia de un fracaso multidisciplinar sino centrarse en las aberturas, posibilidades y fantasmas que estos fracasos plantean y convocan.

El trabajo pretende poner atención a la representación de las utopías desde la naturaleza de un sentimiento surgido por las derrotas de las revoluciones del siglo XX: la melancolía de izquierdas que, de diferentes formas, ha condicionado la imaginación utópica y su figuración.

Desde las imágenes contaminadas por esta melancolía se pretende indagar, no solo en las fluctuaciones y las poéticas derivadas de la representación de la imaginación utópica, sino en la naturaleza del pensamiento revolucionario, poniendo un especial énfasis en el cariz espectral de este espíritu y su estrecha relación con el cine como dispositivo predilecto de su representación, siendo conscientes, a la vez, de que un trabajo con las imágenes no solo puede ser el medio para canalizar esta melancolía, sino también, el antídoto para paliar sus efectos.

Para ello, en una primera parte del trabajo se ahondará, desde la contemporaneidad, en diversas imágenes que contengan esta naturaleza espectral y/o melancólica con el fin de vislumbrar en ellas la cristalización de conceptos y pensamientos que han trabajado autores como Walter Benjamin, Sigfried Kracauer, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman o Guy Debord. La exploración de los conceptos de la primera parte servirá como metodología para la segunda, donde se ahondará en estos conceptos desde la obra de tres directores: Bernardo Bertolucci, Philippe Garrel y Olivier Assayas. Es, en las imágenes de la filmografía de estos tres autores, donde se tratará de encontrar figuraciones y afinidades entre tres discursos diferenciados pero marcados por el cariz autoral y, en ocasiones, auto-biográfico; siendo estos últimos elementos una vía de entrada hacia consideraciones y pensamientos inaccesibles desde otras perspectivas.



## **2. Hacia una redención de la melancolía de izquierdas.**

### **2.1. Una breve introducción a la melancolía de izquierdas.**

El sentimiento al que nos hemos referido, esa *melancolía de izquierdas*, tiene su origen (documentado) en un texto homónimo de Walter Benjamin en que el autor en 1931 critica un libro de poemas de Eric Kästner. En el texto, Benjamin señala <<*un cierto modo en que la intelectualidad de izquierda se relaciona con la política, engendrando objetos que pretenden tener una huella progresista pero que carecen de valor revolucionario*>><sup>6</sup>

Benjamin examina cómo en la poesía de Kästner la insatisfacción unida a la melancolía provoca la ineficiencia revolucionaria absoluta ya que, los esfuerzos de Kästner, se sitúan <<*a la izquierda de cualquier posibilidad*>><sup>7</sup> en un recogimiento basado en una negatividad ante el mundo. Es decir, el pensamiento de Kästner estaría caracterizado por la crítica y al lamento sin ser este, en ningún momento, productivo. Para Benjamin esta posición no deja de replicar los procesos y aspectos negativos de la melancolía clásica, siendo este fenómeno una variante de la «estupidez atormentada»<sup>8</sup>

La melancolía (cuya exploración académica va desde Aristóteles hasta Freud) consistiría en una pérdida del objeto sustraída de la conciencia del sujeto. Ahora bien, la diferencia de este sentimiento tan particular respecto al duelo consistiría en que, en el duelo, la pérdida acontecería de manera completa.

El duelo es un proceso mediante el cual la persona supera el sufrimiento causado por la pérdida y termina por separarse de su objeto perdido. De este modo, sus energías libidinales pueden transferirse a un recipiente diferente (persona, ideal, valor, etc.) Donde el doliente recupera su equilibrio. A diferencia del doliente que prevalece sobre su pena, el melancólico sigue narcisistamente identificado con su objeto

---

<sup>6</sup> Enzo Traverso. *Melancolía de izquierda: Después de las utopías*. (Barcelona.Galaxia Gutenberg. 2019) Pág 63.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, Left-Wing Melancholy (On Erich Kästner' new book of poems), *Screen*, Volume 15, Issue 2, Summer 1974, Pag 28.

<sup>8</sup> Ibid. Pág 32.

amado y perdido y transforma así su sufrimiento en un aislamiento introspectivo que lo aparta de su mundo exterior>><sup>9</sup>

En términos freudianos, lo que experimenta una figura melancólica que ve su deseo frustrado consistiría en un luto imposible donde su objeto deseado constituye, a la vez, un objeto que se ha perdido pero cuya consecución aún se percibe como ineludible. Esto no significa que la figura en cuestión renuncie por completo a su objeto deseado, al contrario:

En términos psicológicos la retracción del melancólico no delata un eclipse del deseo, sino más bien el hacerse inalcanzable de su objeto: la suya es la perversión de una voluntad que quiere el objeto, pero no la vía que conduce a él, desea y erra a la vez el camino hacia el propio deseo<sup>10</sup>

El concepto “melancolía de izquierdas” se puede abordar como el resultado de un duelo imposible: el comunismo como experiencia terminada y una pérdida irremplazable a la vez. Siendo, la era en que se encuentra el sujeto afectado (la del fin de las utopías) un obstáculo que dificulta la separación del ideal amado y perdido. Ante esta situación, el melancólico de izquierdas realizaría una transferencia libidinal hacia un nuevo objeto de amor encarnado en la glorificación del pasado y los futuros (ahora perdidos) que este parecía convocar. Pese a que el concepto “melancolía de izquierdas” apareció en una reseña menor y poco conocida, el término ha tenido una influencia que llega hasta nuestros días acrecentada a través de la caída progresiva de las esperanzas socialistas durante la segunda mitad del siglo XX y, exacerbándose, a final de siglo, con esa proclamación de “*El fin de la historia*” por parte de Francis Fukuyama ante la caída del bloque soviético.

*(The portray of) the betrayal of ideals, socialist and otherwise, leash a harsh aftertaste, which made me feel sadder but not much wiser* <sup>11</sup>

Estas palabras, que perfectamente podrían pertenecer a la crítica que Benjamin dirigía a Kästner, corresponden a Jonathan Rosenbaum en su crítica para el Chicago Reader

---

<sup>9</sup> Sigmund Freud. «*Duelo y Melancolía*» en *Obras completas, 1 II*. (Madrid. Biblioteca Nueva, 1973) Pág. 91.

<sup>10</sup> Ibid pág. 2095

<sup>11</sup> Johnatan Rosenbaum <<*The Wind that Shakes the Barley*>> crítica de *El viento que agita la cebada* de Ken Loac ,en *The Chicago Reader*. 6 de Abril de 2007. <https://jonathanrosenbaum.net/2007/04/the-wind-that-shakes-the-barley/>

de *El viento que agita la cebada* (*The Wind that Shakes the Barley*, Ken Loach, 2006) Rosenbaum no limita esta crítica a la película y extiende la observación al señalar la recurrencia de esta sensación <<*as frequently happens in both Loach films and history*>><sup>12</sup> poniendo de manifiesto la primacía, aún en nuestros días, de este sentimiento tan particular en determinados sectores de la izquierda, donde, una exploración estéril de los fracasos y naufragios de la lucha obrera parece más deseable que una exploración productiva de las posibilidades y horizontes que plantean los nuevos retos de nuestro tiempo.

El caso de Ken Loach es paradigmático, ya que evidencia la aparición recurrente del sentimiento en una izquierda que se sitúa en un desencanto salpicado, en ocasiones, por algunos pequeños y ocasionales destellos combativos. Loach compagina la melancolía basada en el derrotismo con declaraciones como “*La solidaridad ha muerto*”<sup>13</sup> o “*El Sistema ha llegado a la perfección, el obrero obligado a explotarse a sí mismo*”<sup>14</sup> con una perspectiva crítica contra esta actitud <<*La izquierda no confía en la victoria de la clase obrera*>><sup>15</sup> En su carrera podemos ver esta ambivalencia en films donde ese derrotismo y esa mirada melancólica estéril se hace patente: la ya mencionada *El viento que agita la cebada*, *Yo, Daniel Blake* (*I Daniel Blake*, Ken Loach, 2016) o su último trabajo *Sorry, we missed you* (*Ken Loach, 2019*)

En estos films, todas las energías se concentran en el lamento acerca de la situación crítica a la que se enfrenta la clase obrera, señalando los problemas pero situándose <<*a la izquierda de toda posibilidad*>> sin ser capaz de señalar una vía de escape o un lugar desde donde el cual poder combatir o articular un método de resistencia. En otros films, en cambio, como *Tierra y libertad* (*Land and Freedom*, Ken Loach, 1995) se explora una visión productiva de una “tragedia” a través de la conversión de esa

---

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Declaración extraída de la entrevista de Luis Martínez a Ken Loach a propósito del estreno de “Sorry we Missed you” publicada en “El mundo” Madrid. 3 de Julio de 2019:

<https://www.elmundo.es/cultura/cine/2019/07/03/5d1b7da9fdddf03128b4666.html>

<sup>14</sup> Declaración extraída de la entrevista de Begoña Piña a Ken Loach con motivo del estreno de “Sorry we missed you” publicada en “Público” Madrid. 1 de noviembre de 2019:

<https://www.publico.es/culturas/entrevista-ken-loach-sistema-llegado-perfeccion-obrero-obligado-explotarse.html#:~:text=El%20mercado%20quiere%20ganar%20y,levanta%20el%20pu%C3%B1o%20y%20sonr%C3%A9.&text=Ahora%20tocar%20luchar%20contra%20la,a%20explotarse%20a%20s%C3%AD%20mismo%E2%80%9D>.

<sup>15</sup> Declaración extraída de la crónica de Javier Zurro sobre la visita de Ken Loach a la Academia del cine Español con motivo de su nominación a mejor película europea por “Yo, Daniel Blake” publicada en “El español” Madrid. 3 de febrero del 2017: [https://www.lespanol.com/cultura/cine/20170203/190981837\\_0.html](https://www.lespanol.com/cultura/cine/20170203/190981837_0.html)

melancolía en un luto cerrado, funcionando este como combustible para afrontar los retos presentes y futuros. Con tal de señalar esta ambivalencia, detengámonos por un momento en las dos escenas finales de dos films de Ken Loach: *Yo, Daniel Blake* (2016) y *Tierra Y liberad* (1995). Al desarrollarse desde un punto de partida similar, un pequeño análisis de las direcciones que toman las dos escenas nos permitirá dilucidar la sutil diferencia entre la apertura melancólica y el luto cerrado.

En el final de *Yo, Daniel Blake*, durante el entierro de Daniel (Dave Johns) Katie (Hayley Squires) personaje que ha acompañado a Daniel en un periplo tortuoso por la burocracia británica, lee una carta que Daniel escribió antes de morir.



<<No soy un cliente ni un consumidor ni un usuario del servicio. No soy un gandul, un mendigo ni un ladrón. No soy un número de la Seguridad Social ni un expediente irregular. Siempre pagué mis deudas hasta el último centavo, y estoy orgulloso de ello. La clase de las personas me da igual. Miro a mis vecinos a la cara y los ayudo si puedo. No acepto ni busco caridad. Me llamo Daniel Blake. Soy una persona, no un perro. Y como tal, exijo mis derechos. Exijo que me tratéis con respeto. Yo, Daniel Blake soy un ciudadano. Nada más y nada menos>>

El discurso se cierra con la salida de Katie de plano, mientras contiene el llanto. Un fundido a negro sin la aparición de música cierra un relato que, durante más de noventa minutos, ha insistido en la imposibilidad y la falta de medios de la clase obrera para materializar ese deseo que Daniel evoca en su carta. El discurso, lejos de ser esperanzador, convoca desde una apertura melancólica el fantasma de una posibilidad que, como Ken Loach nos ha mostrado, si bien no es del todo imposible, está muy lejos de conseguirse a causa de los ínfimos medios de los que la clase obrera dispone a su alcance inmediato. La emoción y el “placer” que puede producir la escena se basa en el

lamento y el regocijo en las imposibilidades que la carta parece convocar, siendo esta actitud un reflejo de esa conducta clásica melancólica donde <<el sufrimiento se transforma en un aislamiento introspectivo que aparta al melancólico de su mundo exterior>><sup>16</sup>

El final de *Tierra y Libertad*, plantea un punto de partida muy similar. Al entierro de David (David Carr), un antiguo combatiente de las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil Española, asiste su nieta Kim (Suzanne Maddok) que previamente ha descubierto sus memorias. En la lectura de estas (hecho que vehicula el relato del film) Kim comprueba los motivos por los cuáles la lucha miliciana fracasó. En el funeral, Kim lee un poema de Willam Morris “*The Day is Coming*”



<<Ven, participa en la única batalla donde ningún hombre puede fallar, donde cualquiera puede palidecer y morir, pero su hazaña aún así ha de perdurar>>

El final de la lectura del poema da paso al depósito de un puñado de tierra de una batalla en la que luchó David. El levantamiento del puño en alto, seguido por una música de batalla, da cierre al film. La batalla de David es una batalla perdida, sí, sin embargo ha sido una batalla que, lejos de evidenciar la imposibilidad de la lucha obrera, sirve como combustible para las generaciones que están por venir. El luto cerrado, que relega esa experiencia al terreno de lo concluso, se convierte así en el acto que permite interiorizar y hacer productivas las derrotas. El gesto de Kim después de leer las memorias no es el de una apertura melancólica estancada en un futuro imaginado donde refugiarse en el “y si hubieran ganado” sino una posición combativa, donde el cierre de un episodio sirve como aprendizaje para la apertura de otro.

---

<sup>16</sup> Sigmund Freud. «*Duelo y Melancolía*» en *Obras completas, 1 II*. (Madrid. Biblioteca Nueva, 1973) Pág. 115.

La diferencia entre las dos escenas es sutil, pero lo suficientemente significativa para marcar una perspectiva política radicalmente distinta. Enzo Traverso en su libro *Melancolía de izquierda: Después de las utopías* señala sobre *Tierra y libertad*.

Más allá del homenaje a la revolución española, su filme quería sacudir el *Zeigeist* conformista de los años noventa, así como cuestionar la representación convencional de la Guerra Civil española como una suerte de catástrofe humanitaria. Desde este punto de vista, *Tierra y libertad* parece estar casi en las antípodas de *Soldados de Salamina* (2001) en la que la dimensión trágica de aquel conflicto no deja lugar alguno a la esperanza o a las razones de un compromiso político (...) *Tierra y libertad* vuelve a una experiencia histórica cerrada que, al ser un epítome de la derrota de las revoluciones socialistas del siglo XX, supera claramente las fronteras españolas<sup>17</sup>

Ese *Zeigeist* cultural propio de los años 90 que Enzo Traverso menciona seguiría evolucionando hasta nuestros días, emparentado este fenómeno con las consideraciones de Jacques Ranciere al señalar que, en las últimas décadas, el ámbito estético se ha vuelto “*el lugar privilegiado donde la tradición del pensamiento crítico se metamorfoseó en pensamiento del duelo*”<sup>18</sup>

Diversos textos y líneas de pensamiento (tanto ensayístico como cinematográfico) aparecieron durante esa misma etapa ante la urgencia de indagar en el concepto de melancolía con el propósito de reactivar a una izquierda inoperante. De esta exploración, surgieron vías que trataron de ir más allá del concepto y positivarlo en pos de la elaboración de estrategias de resistencia. En este último ámbito, el trabajo con las imágenes tomó una especial relevancia como elemento imprescindible para construir un lugar combativo donde positivar el concepto de melancolía.

---

<sup>17</sup> Enzo Traverso. *Melancolía de izquierda: Después de las utopías*. (Galaxia Gutenberg. Barcelona. 2019) Pág. 189-190.

<sup>18</sup> Jacques Derrida “*Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética*” en *El reparto de lo sensible: Estética y política*. (Santiago de Chile, LOM. 2009) Pág. 24

## **2.2 Resistiendo la melancolía de izquierdas. Kracauer, la memoria y la imagen meláncolica.**

En el texto de Wendy Brown *Resisting Left Melancholia* (1999) el planteamiento clásico utópico marcado por la melancolía había dejado de tener sentido, ya que este canalizaba, de una manera aparentemente satisfactoria, las carencias del marxismo otorgándole una trascendencia vacua, basada en un lamento que dirigía todos sus energías, provenientes de los repetidos fracasos de la revolución, hacia el territorio de lo no acontecido. Con tal de activar a la lucha obrera, hacía falta operar desde una subjetividad activa y productiva en consonancia con esa perspectiva moderna que Marx dilucidaba en la tesis XI sobre Feubach donde, no bastaba con interpretar el mundo, sino que había que transformarlo.

Desde la antigüedad, el doble significado de la melancolía había estado presente. La bilis negra, que produce un estado de ánimo de extrañamiento y negatividad hacia el mundo puede conducir en el “enfermo” a estados cercanos a la muerte. Sin embargo, al mismo tiempo puede ser algo distinto, el recogimiento reflexivo que antecede a la acción. Desde Aristóteles, la melancolía está relacionado con el genio, el creador, y el filósofo. La melancolía si bien supone un alejamiento del mundo es, a la vez, una introspección, que, a través de la reflexión sobre la propia realidad del sujeto intenta explicarse el sentido del mundo. La apertura de la melancolía hacia su potencialidad creadora tendría que ver con la distancia de su reflexión.

Esta distancia parece encontrar una sinergia especial con las consideraciones de Siegfried Kracauer acerca de la fotografía y el cine. En *La fotografía* (1927) Kracauer ponía un especial énfasis en un fragmento de Proust en *El mundo de Guermantes*. En el fragmento, el protagonista, de vuelta a la casa de su abuela tras una larga ausencia se encuentra con ella sin que esta se percate de su presencia. El protagonista siente en ese <<asistir a su propia ausencia>> que ve a una anciana desconocida. Por un momento, el protagonista de la novela es capaz de neutralizar con la imagen su compromiso emocional y, de esta manera, conseguir mirarla como el espectador de una fotografía. La imagen, ahora apartada del cariz emocional que caracterizaba su visión usual está liberada y enmarcada en un estadio que puede ser epistemológicamente fructífero.

La melancolía, como disposición interna, no solo hace parecer atractivos los objetos elegíacos sino que acarrea otra consecuencia más importante: favorece el auto distanciamiento<sup>19</sup>

Este auto distanciamiento es relevante ya que puede convertirse en una premisa de la comprensión crítica. Ahora, desechando el lamento por un pasado muerto, el temperamento melancólico positivaría una visión sobre un trauma padecido. Las consideraciones del texto de Brown en conjunción con las de Kracauer parecen plantear una redención del temperamento melancólico desde el potencial de la imagen fotográfica y cinematográfica. La experiencia pasada y el trauma, examinados desde la distancia encontrarían un potencial y un conocimiento desde donde se podrían crear nuevas formas de pensamiento no sólo artístico sino también político. Desde esta perspectiva, las reflexiones de Reinart Koselleck acerca de la superioridad epistemológica de los vencidos en la interpretación del pasado encontrarían su materialización.

Si en el corto plazo son los vencedores quienes hacen la historia, a largo plazo las ganancias históricas de conocimiento provienen de los vencidos<sup>20</sup>

La labor que realizaría el trabajo con las imágenes no solo señalaría y reexaminaría el trauma o el acontecimiento pasado, sino que dilucidaría y pondría bajo relieve los espectros, potencialidades y deseos que ese pasado, ahora redimensionado, convocaba. Giorgio Agamben, en un texto acerca del cine de Guy Debord señala:

La memoria es, por decirlo así, el órgano de modulación de lo real, eso que puede transformar lo real en posible y lo posible en real. Ahora, si se reflexiona, esta es también la definición del cine. ¿No hace el cine siempre esto, no transforma lo real en posible y lo posible en real? Se puede definir el déja'vu como el hecho de “percibir algo presente como si hubiera ya pasado”, y a la inversa, el hecho de percibir como presente algo que ha pasado. El cine tiene lugar en esta zona de indiferencia.

---

<sup>19</sup> Sigfried Kracauer. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989. Pág. 17.

<sup>20</sup> Reinart Koselleck. “Transformation of Experience and Methodological Change. A Historical- Anthropological Essay” en *The Practice of Conceptual History*, (Spain Concepts. Ed. De Todd Samuel Presner, Standford University Press, 2002) Pág. 76.



Se comprende entonces porqué un trabajo con las imágenes pueda tener una tal relevancia histórica y mesiánica: porque es un modo de proyectar la potencia y la posibilidad hacia aquello que es imposible por definición<sup>21</sup>

Bajo este prisma, tal y como hemos comentado refiriéndonos a Kracauer, el cine parece tener un poder y una capacidad especial de materializar lo imposible a través de su capacidad de repetir lo acontecido. Esta característica, sumada al distanciamiento inherente a la imagen fotográfica serviría para identificar (y con ello, también engendrar) los fantasmas no solo de lo perdido, sino también de lo deseado.

La fuerza y la gracia de la repetición, la novedad que ella aporta, es el retorno en posibilidad de aquello que ha sido. La repetición restituye la posibilidad de aquello que ha pasado, lo hace nuevamente posible. Repetir una cosa es hacerla de nuevo posible<sup>22</sup>



Estas consideraciones no se limitarían al trabajo con el trauma, el sustrato histórico y el material de archivo. Bajo esta misma lógica (la de una melancolía positivada a través del distanciamiento) puede operar lo ficcional sin perder un ápice de ese compromiso político tal y como demuestra Spike Lee cuando, en dos obras que hablan de las posibilidades de un mundo mejor y de la redención como son *Haz lo que debas* (*Do the right thing*, 1989) y *La última noche* (*25th Hour*, 2002) los abrazos y actos de afecto de los personajes son repetidos y convocados de nuevo a través del corte y el montaje. En un gesto político, Lee parece querer detener a través de la formalidad un mundo en

---

<sup>21</sup> Giorgio Agamben. "El cine de Guy Debord" incluido en *Imagen y memoria*. (París. Hoebeke 1998. trad al esp de Covadonga Saro y Cristina Morales en <https://lamaquinanoematica.files.wordpress.com/2015/05/el-cine-de-guy-debord.pdf> 2009) Pág 5.

<sup>22</sup>Ibid.

transición, señalando así el fantasma que este entraña<sup>23</sup>: el de un mundo plagado de bondad y afecto alejado del odio, temas acerca de los cuales ambas películas orbitan, enfatizando así, una visión del mundo donde la redención parece posible. El corte, la repetición y el distanciamiento que este provoca señalan un fantasma que se convierte en el camino, la potencia y la posibilidad de un ideal que habita la virtualidad y que ha sido convocado a través de la forma cinematográfica. A diferencia del lamento melancólico estéril (como el del final de *Yo, Daniel Blake*) donde el pensamiento se estanca (y acaba) en una posibilidad perdida, el ejercicio de Spike Lee es productivo, en tanto que genera y engendra esa posibilidad, materializándola para luego proseguir y edificar su discurso sobre esta apertura convocada por el trabajo con las imágenes.

Como se ha señalado, la naturaleza de ese camino, de esa posibilidad, pertenece al territorio de lo espectral. La afinidad del territorio de lo fantasmático con lo cinematográfico, sumado a la relación que este mantiene con la condición melancólica, abre caminos que merecen ser explorados.

### **2.3. Melancolía, sueño y fantasma.**

<< Es una sueño que he tenido varias veces, quizás tres o cuatro. En el fondo el protagonista soy yo en la actualidad, tal como estoy ahora. Me veo andando hacia a mi colegio, rodeado de niebla (...) avanzo y llego a el antiguo patio de mi colegio, y allí empiezo a ver a gente de mi entorno, a familiares, a un amigo muerto pero con la cara más envejecida, con arrugas, el pelo blanco. Hay un señor muy mayor que está al fondo del patio y me acerco a hablar con él. Tengo una conversación un poco extraña porque le digo algo así como, que cosa más rara, aquí la gente tiene pinta de estar muy fastidiada ¿Qué pasa, por qué esta todo el mundo así? (...) Y entonces justo en ese instante me doy cuenta de que todos están muertos, intento correr hacia la puerta para salir, pero la puerta está cerrada. Y en ese momento me despierto>>

De entre las 65 horas de material rodado en el bar “La Tana” Luis Lopez Carrasco decide abrir su película *El año del descubrimiento (2020)* con el testimonio de una ensoñación, repleta de espectros y de fantasmas del pasado. El testimonio, como luego

---

<sup>23</sup> Bajo un prisma similar Jonathan Rosenbaum aborda 25th hour en su crítica <<Feeling the unthinkable>>- publicada en *The Chicago Reader*. 14 de Junio de 2020. <https://jonathanrosenbaum.net/2020/06/feeling-the-unthinkable/>

descubriremos, no es ficcional y (pese a lo que pueda hacernos creer el formato de la imagen) no corresponde a un tiempo pasado sino al presente<sup>24</sup>. El fragmento, puesto en el contexto del film parece señalar, en forma de alegoría, que la lucha obrera actual ha quedado encerrada y reclusa en el mismo espacio y en el mismo punto que los fantasmas y esperanzas de un acontecimiento sucedido hace treinta años.

Guy Debord en su *Crítica de la separación (Critique de la separation, 1961)* plantea en su discurso algunos elementos que conectan, y pueden ayudar a dilucidar, algunos aspectos de la película de Luis López Carrasco.

<<Lo que no pudo ser olvidado reaparece en los sueños (... )  
Luego viene la conciencia de que todo es falso; que “no es más que un sueño”; que no hay hechos nuevos, no hay retorno hacia eso. No hay asidero. Esos sueños, son destellos del pasado no resuelto. Iluminan unilateralmente momentos en otros tiempos vividos en la confusión y la duda. Hacen una publicidad categórica para esas necesidades nuestras que se quedaron sin respuesta>><sup>25</sup>

Según Giorgio Agamben, las experiencias pasadas tienen una existencia póstuma, dedicada a asediar nuestros recuerdos de experiencias supuestamente terminadas, agotadas y archivadas. Habitan nuestra mente como figuras procedentes del pasado, como aparecidos etéreos separados de nuestra vida corpórea. En lo que es un intento de catalogar lo espectral, Agamben señala un tipo particular de espectros, los “*larvales*” que “*no viven solos sino, antes bien, buscan con obstinación a las personas que les han dado origen debido a su mala conciencia*”<sup>26</sup> El término *hauntología* que tanto

---

<sup>24</sup> Sobre esta deslocalización temporal a través del formato del material de grabación que también se encuentra en *El futuro (Luis López Carrasco, 2013)* es pertinente señalar las observaciones de Mark Fisher en *Los fantasmas de mi vida* acerca de lo “hauntológico” de los materiales de grabación utilizados por algunos artistas musicales a principios de los 2000. <<Los artistas que iban a ser llamados hauntológicos estaban envueltos en una abrumadora melancolía y preocupados por el modo en que la tecnología materializa la memoria; de allí su fascinación por la televisión, los discos de vinilo, los cassettes y los sonidos de esos artefactos tecnológicos que estaban desapareciendo (...) En esa música, estamos escuchando un tiempo fuera de quicio; nos impide caer en la ilusión de la presencia. Sin duda, ese anhelo de ese viejo régimen material juega un rol en la melancolía que satura a la música hauntologica (...) Hay un reconocimiento implícito de que las esperanzas creadas por la electrónica de posguerra o por la eufórica música dance de la década de 1990 se han evaporado; no solo el futuro no ha llegado, sino que ni siquiera parece ya posible. Sin embargo, y el mismo tiempo, esta música, constituye la negación a abandonar el deseo de futuro. Esta negación otorga una dimensión política a la melancolía>>

<sup>25</sup> Guy Debord. *Contra el cine* (Buenos Aires. Ediciones Caja Negra. 2019) Pág. 72-73.

<sup>26</sup> Giorgio Agamben. “*De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros*” en *Desnudez*. (Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, 2011) Pág. 59.

pareció interesar a Derrida durante los años 90 en *Espectros de Marx* y que Mark Fisher recogería en su libro *Los fantasmas de mi vida*, parece referirse (en parte, como luego veremos) a estos larvales que aparecían ante los vencidos a causa de los fracasos de la lucha obrera de finales de siglo.

La persistencia de un pasado presente, el retorno de los muertos de los que el trabajo mundial de duelo no puede deshacerse <sup>27</sup>

Tal como señala Derrida, los fantasmas que hoy recorren Europa no son los de las revoluciones del futuro, sino las revoluciones derrotadas del pasado. Volviendo a las reflexiones de Debord en “*Crítica de la separación*”

¿Cuándo falló la ocasión? No encontramos las armas necesarias. Dejamos que las cosas sucedan. Dejé que el tiempo pasara. Dejé que se perdiera lo que había que defender. Esta crítica general de la separación, evidentemente contiene, y encubre, algunos datos particulares de la memoria. Una pena menos reconocida, la conciencia de una indignación menos explicable. ¿De qué separación específica se trataba? ¡Qué rápido hemos vivido! Precisamente en ese punto de nuestra historia vuelvo a vernos. Todo cuando atañe a la esfera de la pérdida es decir, tanto lo que perdí de mí mismo, el tiempo pasado; y la desaparición, la fuga; y más generalmente lo que se llama el tiempo perdido, encuentro extrañamente en esa antigua expresión militar “niños perdidos” la esfera del descubrimiento, de la exploración de un terreno desconocido; todas las formas de la búsqueda, de la aventura de la vanguardia. Precisamente en esa encrucijada nos hemos encontrado y perdido<sup>28</sup>

Ese “*descubrimiento*” al que se refiere Debord parece ser el mismo que la película de Luis López Carrasco trata de realizar. En la encrucijada donde Debord considera que <<*nos hemos encontrado y perdido*>> es desde donde *El año del descubrimiento* trata de recuperar, desde la evocación de las imágenes del pasado y a través del habla y la imagen, las energías, motivaciones y pensamientos de una colectividad que, o bien fue protagonista de esos acontecimientos o sufrió las consecuencias del mismo. El trabajo

---

<sup>27</sup> Jacques Derrida. *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, (Londres, Routledge, 1994) Pág. 101.

<sup>28</sup> Guy Debord. *Contra el cine* (Buenos Aires. Ediciones Caja Negra. 2019) Pag 73-74

con el material fílmico y con el testimonio generaría una especie de mapeado que dilucidaría así las afinidades y discrepancias entre unos espectros y otros, generando así una hoja de ruta que serviría como guía para construir un futuro que solo se puede pensar desde la colectividad.

<<Hasta que el ambiente no esté dominado colectivamente, no habrá verdaderos individuos, solo espectros que rondan los objetos anárquicamente, (...) En tanto seamos capaces de crear nuestra historia, de crear situaciones libremente, nuestro esfuerzo por la unidad dará origen a otros rupturas>><sup>29</sup>

Curiosa es la elección del espacio del bar por parte de “*El año del descubrimiento*” como lugar para generar esa situación donde la colectividad pueda expresarse. Ese es justamente el espacio que Debord utiliza para representar uno de sus aforismos en su “*Crítica de la separación*”



<<Si el hombre está formado por circunstancias, es importante formar circunstancias humanas>><sup>30</sup>

Y es que, lo que parece proponerse la encrucijada que es *El año del descubrimiento*, a través del atestiguamiento y relato de esa situación generada en ese bar, sería la de comunicar (en palabras de Mark Fisher) dos direcciones de la hauntología:

<<La primera remite a lo que ya *no es más* pero permanece como una virtualidad que en realidad *es*, como la traumática “compulsión a repetir” un patrón fatal> <sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Ibid. Pag. 71.

<sup>30</sup> Ibid. Pag 69

<sup>31</sup> Mark Fisher. *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. (Buenos Aires. Editorial Caja Negra.2018) Pág. 45

Esta dirección correspondería a esos fantasmas de lo inconcluso, a esos cabos sueltos que quedaron en el 92 y que no se pudieron consumir. Esa u-topía que se fraguó en los días posteriores a los disturbios en Cartagena generando unos fantasmas que parecen asediarse constantemente la mente de sus artífices.

< El segundo sentido remite a *lo que todavía no ha ocurrido* actualmente, pero que *ya* es efectivo virtualmente>><sup>32</sup>

Este último correspondería a los fantasmas de los sueños y deseos que no solo se convocan ahora en la voz de esos jóvenes que ven un futuro posible sino, en esos mismos sueños y deseos que se convocaron durante los disturbios de Cartagena en el 92 y que perciben una segunda vida en las generaciones venideras. Como se puede comprobar, estas dos direcciones se difuminan y mezclan entre ellas, su reconciliación solo es posible a través de la puesta en diálogo que provoca un trabajo con las imágenes; dilucidando conexiones entre deseos separados por el tiempo y, en su detenimiento y suspensión, distinguiendo unos fantasmas de otros para luego encontrar vías de comunicación fructíferas.

Para Derrida y para Fisher, este último fantasma que <remite a lo que todavía no ha ocurrido>> y que está irremediamente unido al deseo es al que se referían Marx y Engels en la frase inaugural del *Manifiesto comunista* <<*Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo*>> El origen de estos espectros unidos al deseo fue rastreado de nuevo por Giorgio Agamben en *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Según Agamben, la teoría medieval del fantasma ha dejado en herencia a la cultura europea un lugar donde se une la figura del fantasma con el deseo; <<*donde la fractura entre el deseo y su inasible objeto encuentran su conciliación a través de un proceso relacionado con una melancolía productora y proactiva*>><sup>33</sup>

Según las observaciones de Agamben respecto a la lógica del fantasma relacionada con la melancolía, este proceso consistiría en el hecho paradójico de <<*una intención*

---

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Giorgio Agamben *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia. Pre-textos. 2005.. Pág 25.

*luctuosa que precede y anticipa la pérdida del objeto*>><sup>34</sup>; produciendo así ese espectro que habita entre los mundos de lo asible y lo inapropiable.

<<La melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable (...) Si la libido se comporta como si hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad nada, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido. Recubriendo su objeto con los ornamentos fúnebres del luto, la melancolía les confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en cuanto que ella es el luto por un objeto inapropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo puede entrar en relación con ello e intentar una apropiación con la que ninguna posesión podría parangonarse y a la que ninguna pérdida podría poner trampas>><sup>35</sup>

En lo que es una positivización del sentimiento melancólico, Agamben señala como esa simulación de la pérdida abriría un camino epistemológicamente fructífero al generar una apertura por la cual conectar con ese objeto deseado.

<<Ahora bien, la pérdida, por cruel que sea, no puede nada contra lo poseído: lo completa, si se quiere, lo afirma: no es, en el fondo, sino una segunda adquisición-esta vez toda interior-y mucho más intensa>><sup>36</sup>

En esta frase de Rilke, que tanta importancia da Agamben al colocarla al principio de su *Estancias*, se puede vislumbrar el planteamiento anterior, donde, una positivización de los procesos de la melancolía posibilitaría una *segunda adquisición* plagada de significado. El cine, desde esa capacidad donde puede <<*proyectar la posibilidad hacia aquello que es imposible por definición*>> permitiría realizar una representación de este proceso melancólico en que una pérdida simulada propiciaría una <*adquisición*

---

<sup>34</sup> Ibid. Pag 33

<sup>35</sup> Ibid. Pág 31

<sup>36</sup> Ibid. Pag. 6.

*mucho más intensa*>>. Además, como hemos visto anteriormente, a través de su capacidad inherente de distanciamiento, el cine podría examinar y desvelar las relaciones ocultas que se establecen en este contacto con los fantasmas y, sobretodo, dilucidar las cuestiones que esa pérdida simulada ilumina de una manera excepcional.

El trabajo con la imagen, iniciaría un trayecto, un contacto, un descubrimiento de una realidad antes inaccesible y desde la cual se pueden inaugurar nuevas estrategias y formas de pensamiento. Para poder comprender mejor estas cuestiones, examinemos dos secuencias muy similares, correspondientes a los finales de *Parásitos* (*Parasite*, Bong Joon-ho, 2019) y *La última noche* (*25th hour*, Spike Lee, 2002)

Durante el final de *Parasite* el protagonista, Ki Woo (Woo-sik Choi) explica en una carta dirigida a su padre (Song Kang-ho) como va a conseguir reunirse con él después de que este haya quedado atrapado (a causa de una orden de búsqueda y captura) en la casa donde se desarrolla casi todo el film. El plan, pasa por los tópicos propios de la promesa capitalista donde, a través del esfuerzo dentro de un estadio de “total libertad”, se puede ascender en la escala social. Este factor será lo que permitirá a Ki Woo hacerse con la casa y solucionar así el problema. El relato del plan da paso a unas imágenes donde vemos la consecución del mismo, culminando este en un emocionante reencuentro entre padre e hijo.



Un fundido a negro devastador que da paso a una imagen del protagonista en la misma “casilla de salida” en la que se encontraba al principio del film desvela como todo lo que hemos visto no era real, sino una imaginación. Ahora, el relato desprovisto de imagen se torna inverosímil; la secuencia que materializaba el relato se desvela como una imagen fantasma.

De una manera similar, la ya mencionada *25th hour* plantea un escenario parecido. Ahora es el padre (Brian Cox) quién explica a su hijo, Monty (Edward Norton) la posibilidad que este tiene de evitar su entrada en prisión. El plan, conlleva que Monty



escape hacia el oeste dejando que pasen los años sin llamar la atención para, posteriormente, reunirse con su novia y formar una familia en una vida totalmente alejada de la violencia y del crimen. Como en *Parasite*, una imagen (la de la cara magullada de Monty) anula la ensoñación, que se desvela ahora como un relato donde todas las imágenes eran un espectro; un fantasma que materializaba una posibilidad inexistente.



En ambos casos, el objeto espectral (la ensoñación) nunca se ha poseído ni perdido “realmente”. El trabajo con el montaje y con las capacidades de la imagen provocarían una simulación de la pérdida <<recubriendo su objeto con los ornamentos fúnebres del luto>> Más allá del desencanto inicial (que se podría leer desde el abatimiento melancólico clásico) el trabajo con las imágenes convoca un espacio desde el cuál poder pensar en los motivos de la no existencia de esa posibilidad. La yuxtaposición de las imágenes desvela la naturaleza del fantasma y del combustible del que este se alimenta. En *Parasite*, el proceso con las imágenes desvelaría la esterilidad e inoperancia de las promesas de un sistema liberal con el que la clase obrera ha parecido hipnotizarse. Por otra parte, *La última noche* parece identificar, en el plano que rompe la ensoñación, el motivo de la imposibilidad de redención: una violencia y un odio que imprime cada ápice del personaje principal y que, de alguna manera, resuena en el conjunto de la sociedad americana<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Spike Lee añade a la novela de David Benioff, en la que se basa el film, un poso político. La película, más allá de ser el primer film en mostrar el espacio de la zona cero del World Trade Center, incluye una explícita escena (con imágenes de archivo de Bin Laden incluidas) donde el protagonista enumera el odio que tiene a cada etnia de Nueva York sintomatizando un racismo y una rabia patente en los Estados Unidos del post-11s. La posibilidad de redención, de la creación de un futuro alejado de la violencia, no se percibe como algo que solo remite a la ficción del relato, sino a un futuro ensoñado que implica al conjunto de la sociedad norteamericana.



Derrida con su *hauntología* <<refería al hecho de que nada goza de una existencia puramente positiva. Todo lo que existe es posible únicamente sobre la base de una serie de ausencias que lo preceden, lo rodean y le permiten poseer consistencia e inteligibilidad>><sup>38</sup> No es sino a través de un trabajo con las imágenes que se pueden alumbrar y dilucidar estas <ausencias>. Los procesos de una melancolía positivada llevarían al cine a un territorio donde las relaciones ocultas entre la existencia positiva y negativa se pueden cristalizar.

Georges Didi-Huberman en *Fasmas, ensayos sobre la aparición* al tratar de rastrear la naturaleza de lo fantasmático, localiza en su búsqueda el insecto phasma. La relación entre la figura espectral y el insecto (más conocido como insecto palo/hoja) recaería en el comportamiento de este, habitante entre dos mundos y dos regímenes de la imagen. Primero, camuflado, el insecto es indistinguible de su hábitat, se integra en lo que le rodea. Por otra parte, cuando este se desliga de su hábitat, descubre su artificio evidenciado no sólo su existencia puramente positiva sino su relación con aquello que le <<precede, rodea y le permite poseer consistencia e inteligibilidad>>. La naturaleza del insecto encuentra su afinidad con los comportamientos de la figura espectral en el momento en que el insecto, en su impás, desvela las relaciones ocultas entre su existencia positiva y negativa.

¿No es acaso ese impás el que atestigua el montaje de las imágenes anteriormente mencionadas? El cine, desde su capacidad de distanciamiento puede registrar esa transición, descubriendo así no solo la naturaleza positiva del espectro, sino la naturaleza de todo aquello que lo rodea y se relaciona con él, dilucidando así una realidad que de otra forma, sería inaprensible.

---

<sup>38</sup> Mark Fisher. *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires. Editorial Caja Negra.2018. Pag 43-44.

Esta lógica de la melancolía productiva, que resuena en los ejemplos anteriormente comentados, es la que parece seguir un fragmento de *Los demonios* (1871) de Dostoievski<sup>39</sup>. Novela que indaga, entre muchos otros temas, en el espíritu revolucionario, criticando (y en cierta medida parodiando) muchas de sus inconsistencias<sup>40</sup>. En el fragmento, Nikolai Vsévolodovich Stavroguin, uno de los protagonistas de la novela que está tratando de impulsar una revolución a través de la formación de un pequeño grupo, tiene una ensoñación:

<<Tuve un sueño completamente inesperado (...) Olas azules y acariciantes, islas y rocas, orillas florida; en la lejanía un panorama encantador, con el esplendor del sol poniente... Las palabras no pueden describir esto. Allí estaba el paraíso de la humanidad, y este pensamiento inundó mi espíritu de gran amor fraternal (...) Y yo los percibía discerniendo el futuro inmenso que les esperaba- y en el que creían sin duda alguna (...) ¡Visión admirable! ¡Ilusión sublime! Sueño inconcebible ante el cual la humanidad daría su vida y haría cualquier sacrificio>><sup>41</sup>

Después de este pasaje, el personaje trata de evocar de nuevo esta imagen. Sin embargo, la imagen no vuelve y la evocada es substituida por la imagen fantasmal de Matriotcha, una niña de la que Stavroguin estaba perdidamente enamorado y que, en un arrebato de celos y rabia, violó provocando el suicidio de la misma.

<<Vi a Matriocha ante mí: delgada, con los ojos encendidos de fiebre, exactamente igual que estaba cuando, desde el umbral de mi habitación, me amenazaba con su puñito a la vez que meneaba la cabeza>><sup>42</sup>

El pasaje no solo evidencia el paralelismo de la naturaleza fantásmatica de las dos imágenes evocadas, sino que la visión de Matriocha evidencia los motivos por los cuales la primera imagen nunca será conseguida. Como se descubre a medida que avanza la

---

<sup>39</sup> El pasaje corresponde a la "Confesión de Stavroguin" fragmento desechado para la publicación original de la novela. .Sobre algunas de las cuestiones que suscita este fragmento véase el prólogo de Georg Lukaks incluido en *La confesión de Stavroguin* (Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1974)

<sup>40</sup> Cabe mencionar que Godard se basó libremente en la novela para realizar *La Chinoise* (1967)

<sup>41</sup> Fiodor Dostoievski. *Los demonios*. (Penguin Random House Grupo Editorial. PENGUIN CLÁSICOS, 001 edición, 2021) Pág. 570.

<sup>42</sup> Ibid. Pag 571.

novela, esos *Demonios*<sup>43</sup> que poseen a los protagonistas (el odio, la paranoia, las ansias de poder y la maldad intrínseca de los personajes) son los que acaban provocando el trágico destino de la revolución al sumir a esta en un seguido de asesinatos y traiciones. Resulta curioso que esta revelación venga a través de una utilización tan enfática por parte de Dostoievski de la palabra “imagen” y de una replica de las dinámicas por las cuales el proceso melancólico puede ser epistemológicamente productivo.

<<La imagen no surge espontáneamente: soy yo quien la provoca, sin pretenderlo, aunque me es imposible no hacerlo, porque está atormentado mi vida. ¡Oh si pudiera verla realmente, o al menos en alucinación! (...) Sabía que podía apartar la imagen de la chiquilla cuando quisiera. Soy completamente dueño de mi voluntad, como lo fui siempre. Sin embargo, la cuestión estriba en que jamás quería hacerlo. Dentro de mí no lo deseaba ni lo querré: lo sé bien”<sup>44</sup>

Dostoievski, en lo que podría ser una prefiguración de ese acto de montaje al que nos hemos referido, convoca y yuxtapone dos imágenes cuya naturaleza pertenece al territorio de lo espectral para hacer comprender al lector los motivos de la imposibilidad de la revolución ensoñada. Más allá de lo profético del fragmento, donde Dostoievski parece vislumbrar algunos de los motivos por los cuáles la revolución que aún estaba por llegar fracasó, el texto establece una relación entre la naturaleza de la imagen y la del fantasma como medio de pensamiento y comprensión de la realidad.

#### **2.4 Autores, espectadores y naufragios.**

Hans Blumentberg en *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia* apela a una cita de *Los pensamientos de Pascal*, en el que se refiere a las condiciones del tiempo moderno:

Ya no somos espectadores, estamos “embarcados” y no podemos escapar ni contemplar desde un observatorio distante y seguro las calamidades que nos rodean: somos parte y participamos de

---

<sup>43</sup> Las múltiples traducciones del título de la novela que van desde <<Los demonios>> a <<Los endemoniados> pasando por <<Los poseídos>> abren un espacio para la reflexión acerca de la tesis de la novela.

<sup>44</sup> Ibid. Pág 572.

ellas. El alivio de quienes escaparon a la catástrofe y la observaron desde lejos es un privilegio que nos es desconocido<sup>45</sup>

Llevando esta reflexión al terreno del pensamiento revolucionario y cinematográfico donde estamos inscritos, la figura de estos naufragados tendría su correlación con aquellos cineastas que han atestiguado el momento donde las revoluciones del siglo XX perecieron. Atestigüen o no de forma directa estos eventos, las obras de estos cineastas constituirían un testimonio fecundo de esa época y sus circunstancias.

Según el planteamiento de Enzo Traverso acerca de la reflexión de Pascal, la labor de reconstrucción de la balsa no estaría en manos de aquellos que han observado el naufragio y hundimiento desde la lejanía, sino en los propios naufragados que << *ahora en la orilla, tendrían la labor de recoger los recuerdos y experiencias que mínimamente han podido escudriñar de ese hundimiento para en un futuro, volver a embarcarse de nuevo*>><sup>46</sup>

Como hemos visto, el medio cinematográfico sería el medio ideal de estos autores para distanciarse de esta experiencia vívida y, permitiría, no solo identificar con claridad esos espectros de los que hablábamos en el apartado anterior sino elaborar un pensamiento productivo a partir de ellos.

Desde esta perspectiva, examinar las obras de los autores que se han visto inscritos en el decaimiento del espíritu revolucionario y que, posteriormente, han tratado de exponer esta experiencia, revisitándola con una mirada distanciada y crítica a través de los medios que el cine confiere, parece un planteamiento fructífero, no solo para comprobar los planteamientos presentes en cada una de las películas, siendo estas testigos de su tiempo, sino para poder examinar los fantasmas y contradicciones que la dialéctica entre obras inscritas en tiempos distintos puede convocar.

Por adecuarse a estas consideraciones, por su extensa trayectoria y por la estrecha relación que hay entre ellos, en este trabajo se ha optado por analizar desde esta óptica diversas obras de: Bernardo Bertolucci, Philippe Garrell y Oliver Assayas,

El análisis de obras separadas en el tiempo, que hayan estado inscritas o hayan hecho una reflexión a posteriori sobre el proceso revolucionario, con suerte, permitirán

---

<sup>45</sup> Blaise Pascal. *Pensamientos*. (Buenos Aires, Orbis. 1984) Pág 59.

<sup>46</sup> Enzo Traverso.. *Melancolía de izquierda: Después de las utopías*. (Barcelona. Galaxia Gutenberg. 2019) Pág. 62.

vislumbrar y arrojar luz sobre la naturaleza del pensamiento revolucionario y su profunda relación con las posibilidades del medio cinematográfico.

### **3. Bernardo Bertolucci**

#### **3.1 .Sobre las sombras del cine de Bertolucci.**

Si hay en el cine de Bernardo Bertolucci un denominador común que se ha repetido a lo largo de varios de sus films (más allá de su tratamiento de la sexualidad) ese probablemente sea su empeñamiento en mostrar, desde diferentes ópticas, los esfuerzos y fracasos de la lucha revolucionaria. Algunas de sus obras como son *Antes de la revolución (Prima della rivoluzione, Bernardo Bertolucci, 1964)* / *Nocento (Bernardo Bertolucci 1967)* y *Soñadores (The Dreamers, Bernardo Bertolucci, 2003)* orbitarían, cuando no abordarían directamente, este tema.

Desde fuera, la percepción que se puede tener de estas obras es, o bien el de un compromiso acérrimo, cercano al panfleto, con la lucha obrera. O, en cambio, un decaimiento y lamento en torno a las oportunidades pérdidas del proceso revolucionario. Lo cierto es que, en consonancia con la experiencia que Bertolucci tuvo a lo largo de sus años de “militancia” su experiencia en ocasiones distanciada, en otras comprometida y en otras tantas confusa provocó en el director un sentimiento muy particular respecto a la lucha obrera, el de la duda y el escepticismo que, en parte, se vio acrecentado por su pertenencia desde niño a las filas de la burguesía italiana. En una entrevista con Giaghi Luigi Rondi, comenta:

<<The more important the shadows are, the more value and meaning the film will have>><sup>47</sup>

Tal y como se pretende plantear en este apartado, el denominador común de estas tres películas no es tanto el de un compromiso o el de un abatimiento, ni siquiera el de una opinión clara sobre la lucha obrera, sino el de una fe en el cine como herramienta para disipar esa neblina o al menos, para dilucidar los problemas y contradicciones que la lucha obrera concentraba (y sigue concentrando) en su seno. Esta exploración, como se ha avanzado anteriormente, pasa por la exploración de unos fantasmas muy particulares, aquellos que tienen que ver con la experiencia personal.

---

<sup>47</sup> BERTOLUCCI, Bernardo. *Interviews*. (trans. Fabien. S. Gerard. T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew University Press of Mississippi. 2000.) Pág.9

<<We know our ghost and we don't tell anybody, not even our partners, about our ghosts. We live with our ghosts. We keep the ghosts inside in our life... (But) I can put my ghosts on the screen(...) I make films to keep away dangers and fears>><sup>48</sup>

En el cine de Bertolucci que nos atañe, la imagen cinematográfica, a partir de una exploración de los propios miedos, traumas y vivencias del cineasta relacionadas con la militancia marxista, cristalizaría no una solución, sino un camino a través del cual poder paliar o pensar en esas problemáticas.

<<Where poetry is a reconstruction of past moments. Film has made me discover that there is a future >><sup>49</sup>

### **3.2. El fotograma congelado de Antes de la revolución y la melancolía.**

<<El amor no es válido más que en un período pre-revolucionario>>

Esta frase puede parecer la cita que abre *Antes de la revolución (Prima della rivoluzione*, Bernardo Bertolucci, 1964) Sin embargo, tenemos que desplazarnos diez años atrás para localizarla en los primeros compases de *Aullidos en favor de Sade (Hurlements en faveur de Sade*. 1954) la primera película de Guy Debord. La frase de Talleyrand que abre la película de Bertolucci, pese a su similitud, carece del hábito imperativo de la frase de Debord:

<<Aquellos que no han vivido los años antes de la revolución no pueden entender la dulzura de la vida>>

En estas dos frases se puede percibir la estrecha ligazón entre vivencia y compromiso político, entre sentimiento y lucha utópica y sobretodo, en la frase de Debord, encontramos la imposibilidad de la lucha política sin su unión a la vivencia comprometida. Las dos citas parecen apuntar hacia lo que Ernst Bloch definió como “la subjetividad militante” un tipo de subjetividad particular que consiste en la puesta en acción en la vida cotidiana de una visión utópica que <<*da sentido y relato a la vida*>>

---

<sup>48</sup> Ibid. Pág 12.

<sup>49</sup> Ibid. Pág 9



De esta forma, lo revolucionario y las emociones derivadas de sus fracasos están inscritas en la vida militante no solo de forma puramente abstracta. Raymond Williams, historiador cultural marxista, conceptualizó como “*la estructura del sentimiento*” el modo en que <<*las ideas y los valores se perciben se viven y se sienten*>><sup>50</sup>

Fabrizio, el protagonista del film, vive desde esta subjetividad militante, compaginando con la misma intensidad dos amores imposibles, o más bien, dos amores idealizados que discurren en paralelo: el de una lucha revolucionaria que parece nunca llegar (o nunca consumarse satisfactoriamente) y el amor imposible con su tía, Gina. Sin embargo, las dos relaciones están atravesadas por unas contradicciones que Fabrizio parece querer negarse a comprender, idealizando así, sus dos objetos deseados.

Raji Vallury en su artículo <<*On difference and repetition in cinematic adaptation: Bertolucci’s Before the Revolution and Stendhal’s The Charterhouse of Parma*>> señala como pese a que la obra de Bertolucci no es una adaptación “al uso” de “La cartuja de Parma” de Stendhal (aparentemente solo comparten la localización donde se producen los acontecimientos, y el nombre de sus protagonistas: Fabrizio, Gina y Cleila) su verdadera unión temática estriba en el concepto de idealización. En la novela de Stendhal correspondería con la idealización de Italia, en la obra de Bertolucci en la idealización de los valores revolucionarios.

Y es que, esta idealización, está inscrita desde los primeros compases de *Antes de la revolución*. En la primera escena, Fabrizio, mientras corre hacia algún lugar elabora un discurso:

<<La Resistencia se deshizo con nuevos sueños del sueño de las religiones federadas en Cristo y su dulce ruseñor en llamas. Malditos aquellos que no saben que esta fe cristiana es burguesa en cada uno de sus privilegios, en cada rendición, en cada subyugación>>

Inmediatamente, descubrimos que Fabrizio está en busca de una joven llamada Clelia que, finalmente, encuentra en una Iglesia donde Fabrizio entra resignado “*en un último y desesperado acto de amor*”. Allí, no solo encuentra a Cleila sino una serie de

---

<sup>50</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura*. (Caba, EDITORIAL LAS CUARENTA, 2009)

figuras que, pese a su marcada naturaleza religiosa no dejan de estar repletas de elementos (hoces y martillos) que llevan a pensar en ellas como figuras revolucionarias<sup>51</sup>



La primera secuencia de *Antes de la revolución* parece estar atravesada por el fervor y la emoción de la lucha revolucionaria pero, en ella, también están inscritas sus contradicciones. Las consideraciones de Fabrizio acerca de la incompatibilidad entre religión y revolución, inmediatamente, aparecen puestas en jaque a través de la presencia de imágenes. Paradigmático es este encuentro, donde se prefigura una dinámica que va a acompañar a una película en que las contradicciones de Fabrizio (y de Bertolucci) serán puestas en jaque y examinadas de manera productiva a través, precisamente, de una confrontación con las imágenes. Más allá de la presencia del espíritu religioso en el marxismo, Bertolucci centrará los esfuerzos de la película en trabajar alrededor de una contradicción que el mismo comparte con el personaje:

<<Fabrizio represents the impossibility for a bourgeois to be a Marxist. He is a crystallization of all that i was afraid of when i was making the film: my own inability to be a Marxist, being bourgeois. It's a problema I haven't resolved yet>>

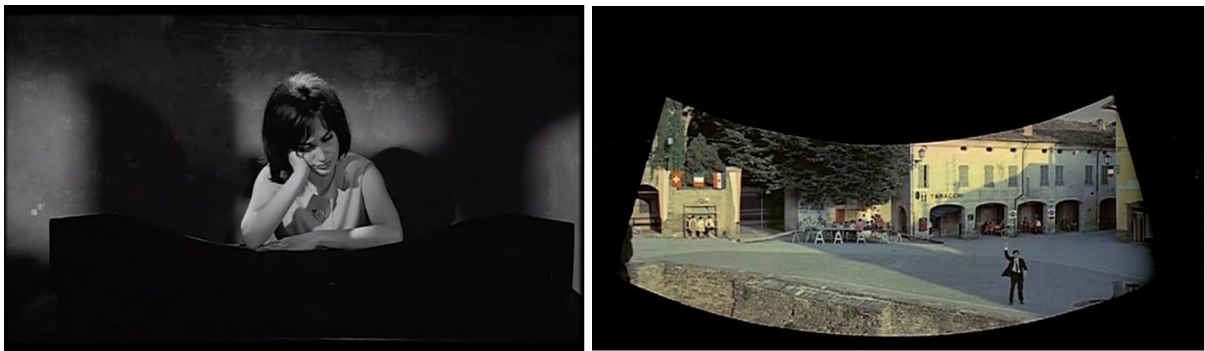
Esta contradicción encontrará su externalización en la trama amorosa del film. La relación incestuosa que Fabrizio mantiene con su tía Gina está repleta de impedimentos y contradicciones inscritas en su naturaleza. De la misma forma que la relación que mantiene Fabrizio con la lucha obrera, esta parece abocada al fracaso por una idealización que esquivo las contradicciones intrínsecas a la relación. Bajo esta tesitura, ambas relaciones parecen estar avocadas a un fracaso próximo; solo es

---

<sup>51</sup> Sobre la unión entre marxismo y pensamiento cristiano véase: Roger Garaudy. *Militancia Marxista y Experiencia Cristiana*. (Barcelona, Editorial Claret, 1979)

cuestión de tiempo que las contradicciones tomen la delantera y que la idealización se desvanezca.

En una escena reveladora que precede el final de la primera parte del film. Gina y Fabrizio, a modo de cita, visitan una cámara oscura (vestigio de ese proto-cine) situado en un campanario de Parma <<Es mágico, pero es real. ¡Con todo, es mágico!>> Gina, observa a Fabrizio a través de la cámara oscura y (en una posición clásica melancólica, cabeza entornada y puño sosteniendo la cabeza, como ese ángel de la Melancolía I de Durero) entona un discurso que indaga en la fatalidad inherente de su relación y, como hemos visto, inherente también a la relación de Fabrizio con el sentimiento revolucionario.



<<Sé que eres feliz, pero no durará. Fabrizio, sé que no durará. Es inútil. Al final me recordarás como si estuviera muerta. Luego, después de un tiempo, me olvidarás por completo>>

Sin embargo, un hálito de esperanza aparece en Gina cuando ve en esa cámara oscura las posibilidades de revertir esa fatalidad inherente a su relación.

<<Robaría este truco que me permite hablar contigo cuando no estás aquí (...) Me gustaría que nada se moviera. Todo tan estático como en un cuadro. Con nosotros dentro también estáticos>>

Y es que quizás, tal y como parece señalar Gina, en esa calidad inherente al cinematógrafo, la de la detención y la pausa que permite una examinación pormenorizada de lo contradictorio estén inscritas, no solo las capacidades para salvar la relación entre Fabrizio y Gina, sino también, un posible medio por el cual se pueda redimir o retrasar la fatalidad de la relación de Fabrizio con el pensamiento revolucionario, con el que la relación entre tía y sobrino, ha elaborado un juego de espejos.

Y es que, el paso del tiempo y la concatenación de fracasos (ineludibles) en ambos casos, sumirán a los personajes en el temperamento melancólico. Durante el clímax de la película, Fabrizio tras la ruptura con Gina elabora, durante la celebración de una fiesta comunista, un discurso acerca de las decepciones producidas por una revolución que había idealizado, situándose en esa melancolía propia de Kastner que Benjamin criticaba por <<*situarse a la izquierda de cualquier posibilidad*>>

<<Siento que todo está mal, incluso está forma de divertirse (...) y pensar que me he pasado medio verano en las reuniones del partido. Aquí todo se está yendo a la mierda. El pueblo toma lo que se le da (...) En 20 años el pueblo no ha forzado una conciencia colectiva (...) Los hechos del julio del 60 no me bastan. Las revoluciones de un día no servirán (...) Las huelgas no sirven para mí, ni el activismo sindical, ni los 1º de mayo con las banderas rojas. Tal vez en 1948...>>

Cesare, figura experimentada, mentor de Fabrizio y profesor convencido de las posibilidades del marxismo, da una réplica señalando:

<Estás en el exterior y crees estar más implicado que la mayoría...  
Conozco a los de tu tipo>>

Cesare, a diferencia de Fabrizio, parece ser una figura experimentada y sabia, que con detenimiento ha examinado las contradicciones e imposibilidades de la lucha obrera para positivarla, resistiendo así a una melancolía que, ahora, ha poseído a Fabrizio tanto en su búsqueda política como sentimental.

Al final de la película, Fabrizio, totalmente desencantado, acaba casándose no con Gina sino con Cleila, inscribiéndose en las filas burguesas de Parma abandonado a la vez, esas dos búsquedas anteriormente mencionadas. Durante esta secuencia, ese deseo de Gina de detener el tiempo, se cumple de una manera macabra. Bertolucci acabará por utilizar la capacidad del cine para detener la imagen únicamente en una fotograma final congelado, donde Gina, desesperada y visiblemente confundida, participa de un sentimiento inherentemente melancólico, depositando todo su cariño y (en términos freudianos) toda su energía libidinal en un una figura que no es Fabrizio pero que Gina aún sonriente, parece identificar con él en una idealización patológica. Como hemos comentado anteriormente: <<*En la melancolía, a diferencia del duelo, el principio de*

*realidad se ve derrotado ya que el Yo se niega a aceptar que el objeto amado ha desaparecido proyectando en otros objetos esta figura perdida>><sup>52</sup>*



Y así, la trágica insania del temperamento saturniano encuentra su raíz en la íntima contradicción de un gesto que quiere abrazar lo inabarcable<sup>53</sup>

En paralelo, Cesare, el profesor marxista y mentor de Fabrizio recita ante unos niños un fragmento de Moby Dick.

La perseguiré más allá del Cabo de Buena Esperanza, más allá del gran Maelstrom de Noruega, más allá del fuego del infierno antes de darme por vencido.

El final de la relación de Gina y Fabrizio y, por tanto, de su sentimiento revolucionario (explicitado por la incursión de este último en las filas burguesas de Parma) no es el de un luto cerrado, sino el de una apertura melancólica. Los dos amantes, pese a ser conscientes del fracaso de su relación, mantienen en su seno la esperanza de su consumación en un momento futuro hipotético que no deja de situarse en el territorio de lo imaginario, lo improbable y lo fantasmático. Fabrizio, ahora poseído por el temperamento melancólico en todos los aspectos de su vida, realizará un recogimiento que imposibilitará cualquier tipo de acción.

La herramienta que diagnóstica está dinámica no es otra que la de la capacidad de la imagen, no solo como herramienta para atestiguar las consecuencias del sentimiento melancólico sino, tal como señalaba la escena en la cámara oscura, el método por el

---

<sup>52</sup> Sigmund Freud. «Duelo y Melancolía» en *Obras completas, 1 II*. (Madrid. Biblioteca Nueva, 1973) Pág. 92.

<sup>53</sup> Giorgio Agamben. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. (Valencia. Pre-textos. 2005) Pag 32.

cual paliar y solucionar el germen del sentimiento: en la examinación detenida de unas contradicciones que tienden al fracaso. Bertolucci señala acerca del film:

<<It was a film that allowed me to clarify many things, to clarify my position, and above all put certain fears at a distance>><sup>54</sup>

Es, en esta distancia propia del cine donde Bertolucci encuentra, no solo, las herramientas para elaborar su discurso sino para identificar aquellos fantasmas que acompañan al autor y, de esta forma, ser capaz de interiorizar un pensamiento productivo.

### **3. 3 La condición fantasmática de la revolución en el final de Novecento.**

Tal como señala Enzo Traverso, en su libro *Melancolía de izquierda: Después de las utopías*. A finales de la década de los 70 y principios de los 80, la presencia de la memoria en el campo de las humanidades coincidió con la crisis del marxismo.

La presencia de la memoria pretendía inscribir los acontecimientos del pasado en la conciencia histórica a fin de proyectarlos en el futuro. Se trataba de una memoria “estratégica” de las luchas emancipadoras del pasado, una memoria orientada hacia el futuro (..) Erri de Luca planteó en “*Notizie su Euridice*” una comparación entre el legado de los años setenta con el destino trágico de Eurídice, la ninfa de la justicia que no pudo ser salvada por su adorado esposo Orfeo que, para rescatarla, bajó al Hades, el reino de los muertos. En esta alegoría, De Luca describe los años setenta como una década invadida por un “Orfeo colectivo” que, enamorado de la justicia, toma las armas para conquistarla. La revolución no es concebida ya no como un asalto hacia el cielo (el futuro) sino más bien un descenso hacia el inframundo (la memoria)<sup>55</sup>

Recogiendo los planteamientos acerca de la naturaleza fantasmática del pensamiento revolucionario (y las posibilidades del cine para atestiguar este hecho) que se planteaban en *Antes de la revolución*, Bertolucci en Novecento (1976) parece incidir

---

<sup>54</sup> Bernardo Bertolucci, *Interviews*. (trans. Fabien. S. Gerard. T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew University Press of Mississippi. 2000.) Pág.24.

<sup>55</sup> TRAVERSO. Enzo. *Melancolía de izquierda: Después de las utopías*. (Barcelona. Galaxia Gutenberg. 2019) Pag. 83-84.

sobre esta misma problemática, no solo desde una (re) visitación del pasado de la lucha proletaria, sino también desde el abordaje a una memoria elaborada desde el presente, incidiendo en las contracciones inscritas en ella.

<<I make falsely historical films, because in fact you can't write history through cinematic means: film knows only one tense, the present. 1900 is not a historical film, it's a film that tries to historize the present>><sup>56</sup>

A través de esta mirada autoconsciente al pasado, Bertolucci es capaz de examinar no solo las contradicciones presentes en los momentos históricos que examina sino las contradicciones inscritas en las maneras en que la memoria opera. Ahora bien, si *Antes de la revolución* planteaba un espacio donde el juego con la formalidad y el lenguaje operaban de forma cercana a la radicalidad en una búsqueda donde <<*all that mattered was technique and the search for a language that was specific to film*>><sup>57</sup> *Novecento* funciona de una manera distinta. Fabien. S. Gerard, en su introducción para el libro *Bernardo Bertolucci: Interviews* señala:

He (Bertolucci) talked about the necessity of teaching the public what films are and how to read films. This crusade would last well into the seventies, when Bertolucci would claim that the public was "illiterate" and needed to be taught what to see. Still later he would look back on the arrogance and militancy of his early years as a kind of blind romantic, even childish notion, joking with Stefano Consiglio and Francesco Dal Bosco that he had been obsessed with making "Miuras" – the name given in bull fights to "the most dangerous, strongest and lithest bulls: even a mosquito couldn't penetrate his asshole" Making a "Miura" film, he laughed, meant that not a single spectator would enter the theater.<sup>58</sup>

La radicalidad que Bertolucci abandonó a principios de los setenta dio paso a un estilo que, lejos de abandonar su interés en la imagen y el distanciamiento como medio para identificar las problemáticas a las que la lucha obrera se enfrentaba, planteaba esas

---

<sup>56</sup> Fabien. S. Gerard. *Introducción. 2000*. En: Bernardo Bertolucci. *Interviews*. (trans. Fabien. S. Gerard. T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew University Press of Mississippi. 2000.) Pág.129.

<sup>57</sup> Ibid. Pág 13

<sup>58</sup> Ibid. Pág 15.

mismas cuestiones de una manera menos evidente y distanciada. Para comprender ese cambio en el estilo de Bertolucci e indagar en su trabajo con los conceptos anteriormente mencionados, detengámonos en algunas secuencias del final de *Novecento*.

Durante los compases finales de la película, el final de la guerra y del fascismo parecen estar produciéndose en la finca de Alfredo (Robert De Niro) El acontecimiento se nos muestra desde la perspectiva de una campesina joven que narra lo que sucede a sus compañeras desde una posición elevada. Con gran emoción, la narración de la chica nos hace vislumbrar una revolución triunfal. Sin embargo, entre las campesinas, que no pueden ver con sus propios ojos lo que acontece, comienza a aparecer el escepticismo.



<<*Afortunada juventud que ve aquello que no existe*>> dice la más anciana de las campesinas. A partir de aquí, la duda sobre la veracidad de la narración de la chica se hace patente. ¿Está esta chica, al igual que Fabrizio y Gina en *Antes de la revolución*, proyectando los fantasmas de algo no acontecido? La narración sigue mencionando la vuelta “a lomos de un caballo blanco” de Olmo (Gerard Depardieu). Personaje comprometido con la lucha proletaria y al que se le daba por muerto. Sin embargo, un contra plano nos deja ver la irrealidad del relato, a la manera en que se producía el desencantamiento en *Parasite* y *25th hour*.





Esa pérdida que aquí ocurre, y que se relaciona con esa pérdida que mencionaba Rilke, permite interiorizar la naturaleza espectral de una revolución que en realidad, no ha acontecido como tal. La escena parece querer evidenciar el carácter fantasmático de esa visión que, no solo aparece con el descubrimiento de su irrealdad en ese plano revelador, sino en la naturaleza del retorno del personaje de Olmo que, no solo vuelve casi literalmente de entre los muertos como salvador revolucionario, sino que lo hace a lomos de una figura/símbolo relacionado estrechamente con la muerte: el caballo blanco. <<Ojalá fuera Olmo, deja en paz a los muertos>> dice otra de las campesinas ante el relato de la chica. Esa figura espectral aparece en la escena climática de la película para llevar a cabo lo que Bertolucci parece dilucidar, en la línea de lo planteado en *Antes de la revolución*, como una de las características del sentimiento revolucionario.

En la escena, Alfredo, el patrón de la finca donde acontece la película, es capturado y se discute sobre si hay que sentenciarlo a muerte o no. Olmo, pese a su relación convulsa con Alfredo, aparece en su ayuda para proponer que Alfredo muera pero únicamente de una manera simbólica y que así, Alfredo sea <<la prueba viviente de que el patrón ha muerto>> La confusión se apodera entre los trabajadores de la finca <<los muertos están fríos y Alfredo está caliente>> pese al escepticismo los campesinos, finalmente, logran ser convencidos por Olmo en una celebración de lo que parece ser la primacía del relato por encima del hecho acontecido. De la misma manera que ocurría con la narración de la chica, el relato (virtual) y el hecho disienten. El patrón representado por Alfredo está ahora situado en un revelador estadio de lo espectral <<a la vez vivo y muerto>> De la misma manera que la revolución, Alfredo, pertenece ahora al mundo de los espectros de lo inconcluso, teóricamente inexistente pero, como veremos, persistente en sus apariciones.

Tras una celebración que da por terminada y concluida la revuelta, los obreros entregan las armas y abandonan la finca. <<El patrón está vivo>> señala Alfredo sonriente ante un niño que se lamenta a su lado. Olmo agarra a Alfredo, los dos comienzan a pelear frente al niño mientras los obreros llevan una bandera roja hacia otros lugares, dando por sentado que en la finca, todo ha cambiado y la revolución se ha producido de forma completa.



Esta escena si bien parece evidenciar los fantasmas de lo inconcluso, y de aquella revolución que nunca se llevó a cabo, también puede abordarse (en esa vertiente contradictoria y dialéctica sobre la que Bertolucci dice haber edificado la película) desde una vertiente positiva y productiva.

<<The movie was a sort of monument to contradiction (...)  
From contradiction to dialectic>><sup>59</sup>

Sobre la escena mencionada Bertolucci alude, en una de las entrevistas a propósito del film, una conversación que tuvo con Gian Carlo Piagetta (presidente del Partido Comunista durante el estreno del film) a que esta escena no solo evidencia el carácter espectral de la secuencia sino que sintomatiza la dialéctica que está proponiendo.

<<Pajetta's first comment to me was "We never conducted trials of the landowners" "Too bad" I replied "and you don't even want us to conduct them in our dreams in a film? (...) I tried to explain that the day in question wasn't really the 25th of April 1945 but some day in the future. 1900 is a history of a utopia. This entire sequence is an anticipation; it is a dream of something yet to be>>

La secuencia concentraría y pondría en diálogo, a la vez, esas <<*dos direcciones de la hauntología*>> que mencionaba Mark Fisher. Por una parte, esa dirección espectral de lo inconcluso y de lo no acontecido mientras que por otra, cristalizaría la imagen de una revolución que aún está por llegar. Una transición da paso a un flash forward en el que Olmo y Alfredo parecen continuar peleando años después, encarnando una lucha entre trabajador y patrón que parece no haber tenido fin, siendo esa revolución espectral e inconclusa, el motivo de la continuación eterna de esta lucha.

---

<sup>59</sup> Ibid. Pág. 124

La apertura melancólica parece estar presente en el final de la película. Olmo, vencido, se detiene en un árbol a escuchar de la misma manera en que lo hacía en una de las primeras escenas de la película, cuando de niño, Olmo le decía a Alfredo que en ese árbol << puedo escuchar a mi padre >> ya muerto.



El gesto de Olmo refleja el abatimiento melancólico, donde una izquierda vencida se lamenta y a la vez contenta (en ese cariz tan melancólico del disfrute de la tristeza) escuchando y rememorando las gestas y anhelos del pasado, en un contacto con el territorio de lo espectral producido, precisamente, por la persistencia de ese fantasma del patrón.

Siguiendo con este hilo de pensamiento, durante una de las secuencias del principio del film, un joven Olmo observa una obra de marionetas. En ella, las cuestiones revolucionarias salen a escena y en un momento determinado, se representa como dos obreros tratan de atacar a un par de guardias. A continuación, unos guardias ataviados exactamente como en el espectáculo interrumpen la representación. Escandalizados, destruyen la barraca en la que, hacía escasos segundos, se estaba representando esa misma violencia de las fuerzas de la autoridad.



Parece como si hubiera una correlación entre espectáculo/ representación y realidad durante los primeros tiempos del sentimiento revolucionario. Aquello que se representa tiene una unión inquebrantable con la realidad. Sin embargo, a medida que el tiempo avanza y las derrotas de la lucha obrera se suceden, el influjo melancólico

produce una ruptura entre representación y realidad. Los fantasmas irrumpen en escena y los problemas derivados de esa melancolía de izquierdas pasan a desvirtuar y problematizar el seno del pensamiento revolucionario.

Esto es precisamente lo que sucede a mitad de la película. Cuando las fuerzas fascistas queman una casa del pueblo donde se impartían clases y donde algunos ancianos comunistas pasaban el tiempo. Durante el incendio, los ancianos fallecen iniciando así una postración melancólica en torno a la figura del mártir, es decir, en torno a la figura de un fantasma que parece poder ser únicamente dilucidada a través de una forma unida al cine (el encadenado).



Esta aparición de la forma cinematográfica como elemento que capturaría una entelequia que alejaría al pensamiento revolucionario de su camino nos podría retrotraer a las consideraciones que Paul Virilio en *La máquina de visión*, recogía ante las dudas y temores que la aparición de “materiales de transferencia” como el cine o la fotografía parecían plantear a finales del siglo XIX:

<<Con los materiales de la transferencia, no se llega, pues, a este inconsciente productivo de la vista con el que, en su momento, soñaban los surrealistas a propósito de la fotografía y el cine, sino a su inconsciencia, a un fenómeno de aniquilación de los lugares y de la apariencia, de la cual se concibe aun difícilmente la amplitud futura>>

¿Es el cine una herramienta por la cual las enfermedades del pensamiento revolucionario, relacionadas con su cariz espectral, pueden proliferar? La respuesta a esta pregunta parece estar en el final de la película. Si bien el tren (máquina ligada al cine desde sus inicios) durante los primeros compases del film, cuando la revolución parecía comenzar a funcionar, era un medio donde Olmo y todas las esperanzas del proletariado se subían para pasar por encima de un pequeño Alfredo sin dañarlo ni un

ápice. Ahora en el final, ese tren, cargado aún de banderas rojas, parece ser que será capaz de acabar con Alfredo.



El potencial “liberador” de ese tren que es el cine no parece haber estado en los momentos triunfales del pensamiento revolucionario, sino en los momentos más bajos. La “muerte” de Alfredo se produce al final de la película a través de un corte que nos lleva de vuelta al pasado en lo que parece ser una escena que sintetiza las intenciones y motivaciones de la película. El lugar desde donde el trabajo revolucionario tiene que comenzar, para que la muerte de Alfredo se produzca, es el lugar de una memoria abordada desde las capacidades que el medio cinematográfico concentra.

Bertolucci con *Novecento* parece reivindicar el papel de esos denostados “materiales de transferencia” para examinar desde la distancia el pasado y sus contradicciones aún persistentes en el presente. De esta forma, se podrá dilucidar una reconexión entre realidad y representación a través de la identificación de aquellos fantasmas surgidos de esta desconexión. *Novecento*, en un ejercicio melancólico productivo y creador dilucidaría una hoja de ruta para las revoluciones que aún están por llegar.

<<I think 1900 is a desptely optimistic film, but surely not a triumphant one (...) I think that 1900 contains the kind of voluntary optimism shared by someone who joins a leftist party and who can't help thinking that the common efforts of the masses will end up to victory. That is was we might call the optimistic side of the film, but at the same time, there is the despair of knowing that what we're talking about is for the moment anyway, a dream, a utopia. And in the film that leads to a sense of despair (...) 1900 seeks to go beyond such despair with a prefiguration of a revolutionary momento which is still in the domain of the utopic. It is a dream>>

Desde este pensamiento en torno a la ensoñación, la labor de generar una “hoja de ruta” será retomado por Bertolucci veintisiete años después con *Soñadores (The Dreamers, Bernardo Bertolucci, 2003)* donde la desconexión entre realidad, representación y memoria constituirán el eje central de la película.

### **3.4. El sueño del Mayo del 68.**

<<Is an oniric film, very nearly conceived and structured like dream, made to the measure of the dreamer, that is to say the public. It's a film which accepts and fits into a capitalist mode of production in order precisely to emphasize the contradictions that govern the world of a filmmaker>> <sup>60</sup>

Esta declaración, si bien podría adecuarse perfectamente a la lógica de *Soñadores*, corresponde a las estrategias por las cuáles se rige *Novecento*. A través de este apartado, se tratará de señalar como las dos películas comparten una misma perspectiva acerca del abordaje hacia la memoria revolucionaria. El cariz personal<sup>61</sup> que Bertolucci imprime en *Soñadores* y su relación con lo generacional quizás no sean suficiente para justificar este pequeño inciso en el cuerpo del trabajo. De todas formas, hablo desde lo personal cuando digo que el cine de Bernardo Bertolucci ha llegado hasta mi generación (esa suerte de estadio intermedio entre los millenials y la generación Z) como el epítome del cine revolucionario comprometido, donde ni un ápice de duda acerca del triunfo de la revolución podía haber. La “culpa” de esta confusión, probablemente, la tenga un visionado temprano de *Soñadores* durante los años de nuestra adolescencia (más o menos, la misma edad que la de los protagonistas del film). En ese visionado inocente, uno era seducido por una suerte de romanticismo y fulgor revolucionario que (más tarde que pronto) descubrimos que, en parte, estaba vacío.

En una crítica negativa para el New York Post, Johnattan Foreman señala un método de abordaje de la película muy interesante:

---

<sup>60</sup> Bernardo Bertolucci. *Interviews*. (trans. Fabien. S. Gerard. T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew University Press of Mississippi. 2000. Pag. 96.

<sup>61</sup> Bertolucci estuvo presente, de una manera distanciada, en los acontecimientos del Mayo del 68 en París.

<<Una especie de “Showgirls” de autor: de hecho, supera a “Showgirls” en autodiligencia, superficialidad y pura estupidez>><sup>62</sup>

Si la película de Paul Verhoeven era una película sobre el vacío, *Soñadores* no deja de ser una acerca del vacío y la superficialidad, no tanto de un proceso revolucionario en sí, sino de la influencia que el medio cinematográfico puede tener en el recuerdo y la vivencia del mismo. En un revisionado, uno no puede dejar de llevarse las manos a la cabeza al recordar lo seductoras que sonaban las frases de Eva Green y Louis Garrel. El haber estado seducido por un discurso vacío y superficial, con la distancia del tiempo, hace ver las inconsistencias no solo del discurso de sus protagonistas, sino del discurso propio y nos permite intuir, incluso, los motivos por los cuáles nos sumimos en esa ensoñación que la película propone. Cabe preguntarse (y aquí la intención de mi inciso) ¿acaso hay una manera más acertada de haber experimentado *Soñadores*? ¿Acaso hay una experiencia más cercana a la reflexión que propone Bertolucci con su película, donde la distancia del tiempo y el papel de la subjetividad juegan un papel crucial?

Como en la película de Verhoeven, el vacío que rodeaba al film estaba “camuflado”. Bertolucci no ponía a dialogar a sus protagonistas con Francis Jeanson, a la manera en que Godard lo hizo en *La chinoise* (1967). Los métodos por los cuales Bertolucci señalaba su vacío no eran directos. El “sueño” se perpetuaba a sí mismo, en un círculo cerrado.

Pero tal y como hacía en *Novecento*, la vacuidad aparente que se muestra en *Soñadores* es impugnada a través de un distanciamiento al alcance de aquel dispuesto a leer las imágenes. Siguiendo con la comparación, en ambos films el cine funcionaría como arma de doble filo. Por una parte, ese “material de transferencia” condena y vehículo de lo fantasmático, trampa y red en la que el espectador (o una generación entera) puede quedar atrapado. Por otra parte, antídoto y herramienta para poder observar la realidad y el recuerdo desde la distancia. Ante esta situación ¿No recae la distinción de estos dos usos, estas dos perspectivas, en el territorio de lo subjetivo, es decir, en el espectador? ¿No hay, en ese visionado adolescente y su posterior revisitación, dos

---

<sup>62</sup> Johnattan Foreman. <<A Bad Dream>> crítica de *The Dreamers* en New York Post. 6 de Febrero de 2004. <https://nypost.com/2004/02/06/a-bad-dream/> Traducción extraída de la ficha de la película en la página Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film393647.html>

percepciones radicalmente distintas de un mismo fantasma? Bertolucci, en una entrevista con Marilyn Goldin admite:

<<The most important discovery i made after the events of May 1968 is the individual level in political revolution>><sup>63</sup>

Antes de precipitarnos hacia conclusiones sobre esta cuestión valdría la pena detenerse en observar como funciona la trama y la secuencia final de *Soñadores*. El protagonista del film Mathew (Michael Pitt) un turista proveniente de los Estados Unidos, partía al principio del film desde una primera visión distanciada (inherente al turista) que guiará y dirigirá la mirada del espectador pasando, a medida que avanza el relato, a ser seducido por los hermanos Isabelle (Eva Green) y Theo (Louis Garrel) en una relación que poco a poco se desvela como un juego macabro y tóxico. A la vez que el espectador, Mathew se va distanciando (metafórica y literalmente) del sueño de los hermanos y de un hálito revolucionario que tiene poco de verdad y mucho de vacío. Sin embargo, este personaje que organiza la mirada en el film, desaparece entre la multitud durante los últimos minutos de la película, donde Theo y Isabelle, epítome de la burguesía desentendida de la lucha revolucionaria, ahora, en una imagen romántica y glorificadora (muy cercana al de una película hollywoodiense) encabezan la lucha contra las fuerzas policiales.



¿Qué posición debemos tomar ante esta imagen ahora que la mirada de Mathew no nos guía? Algunos detalles en la escena, diseminados aquí y allá por Bertolucci, nos pueden dar pistas acerca de la naturaleza de la imagen.

Los momentos previos antes de que esa supuesta lucha revolucionaria gloriosa detone están marcados (de una manera similar a *Novecento*) por la presencia de un imaginario

---

<sup>63</sup> Bernardo Bertolucci. *Interviews*. (trans. Fabien. S. Gerard. T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew University Press of Mississippi. 2000. Pag 13.



relacionado con la muerte, el sueño, y el territorio de lo espectral. Isabelle, al darse cuenta de que sus padres han descubierto la relación incestuosa que mantiene con su hermano decide, en un acto desesperado, mientras Mathew y Theo duermen, agarrar una tubería de gas y dirigirla directamente hacia su cara. Momentos después, un ladrillo impacta contra la ventana del piso <<la calle ha entrado por la ventana>> grita Theo emocionado.



Una perspectiva convencional del corte que separa ambas situaciones (el intento de suicidio de Isabelle y el impacto del ladrillo) nos llevan a pensar en una continuidad sin más. Sin embargo ¿es ese impacto del ladrillo (y todo lo que le sigue) una imagen fantasmática? ¿Son las imágenes que vemos la emanación del sueño de una revolución burguesa ideal <<donde la revolución entra por las ventanas>>? ¿O quizás un fantasma “*de entre los muertos*” de lo no acontecido que atormentará en el futuro a unos desentendidos Theo y Isabelle?

La utilización de la canción de Édith Piaf, *Le vie en rose* y la aparición heterodoxa de los títulos de crédito (ahora, circulando de arriba hacia abajo) parecen querer distanciar al espectador de lo que ha visto, señalando el artificio de las imágenes. Ahora bien, la pregunta se repite ¿Qué posición debemos tomar ante las imágenes cuando nadie nos guía?

De la misma manera que sucedía en *Novecento*, el distanciamiento evidenciaría una problemática acerca de la realidad de las revueltas del mayo del 68, convocando una revolución que aún no ha acontecido y que no sucedió como esa imagen espectacular nos quiere hacer creer. Este distanciamiento, correctamente leído, supondría un punto de partida desde donde comenzar a trabajar en las cuestiones que la película propone. Sin embargo, esta convocatoria de la problemática no llevaría a una representación fructífera de la “verdad” del mayo del 68. La representación de la vivencia y su lectura,

encontrarían un nexo común, ya que los dos actos se convierten en un lugar donde intercederían impedimentos como la subjetividad y la memoria. Desentrañar la realidad de los acontecimientos de esa revolución, parece ser, no es una problemática cuya resolución podamos exigir a la imagen cinematográfica. De esta, “únicamente” podemos esperar dos experiencias radicalmente distintas emparentadas con el sueño: la entelequia y la revelación.

## **4. Philippe Garrel**

### **4.1 Un cine repleto de fantasmas.**

<<Nico est norte, Jean Seberg est norte, Jean Eustache est mort, et moi je suis toujours vivant... donc j'ai trahi>><sup>64</sup>

Con esta frase extraída de una entrevista a propósito de *El nacimiento del amor* (*La Naissance de l'amour, Philippe Garrel, 1993*) Garrel no solo definió su estado emocional sino que también habló de su cine, un cine repleto de melancolía y de fantasmas en el que Garrel, superviviente, pasó a retratar en su cine los fantasmas de Nico, de Jean Serberg, de su amigo Jean Eustache y más allá de eso, los fantasmas de la droga, del electroshock al que fue sometido y lo que nos atañe: los fantasmas de una revolución inacabada como la del mayo del 68 que, pese a que Garrel vivió de una forma más o menos distanciada, tuvo un impacto fehaciente en su generación.

Se ha tratado de identificar donde el cine de Philippe Garrel pasó de ser un cine experimental y de vanguardia para entrar en el terreno de la autoficción (desde donde se puede realizar una exploración del territorio de lo espectral) Algunos localizan en *L'enfant Secret* (*Philippe Garrel, 1979*) ese film “bisagra” entre la experimentación y lo autoficcional que marcaría una deriva que pasa, por ejemplo, por esa película que es toda ella fantasmagoría: *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1984) o por *Salvaje inocencia* (*Sauvage innocence, Philippe Garrel, 2001*) hasta culminar en *Los amantes regulares* (*Philippe Garrel, 2005*)<sup>65</sup> sin embargo sería temerario aventurar que antes en el cine de Garrel no ha habido la presencia de esa melancolía ni esos fantasmas.

Cinco años antes de *L'enfant secret* en *Las altas solitudes* (*Philippe Garrel, 1974*) había esa aparición fantasmal de Nico en la figura de Jean Serberg o, yendo aún más atrás; como negar los fantasmas del Mayo del 68 en *Le revelateur* (*Philippe Garrel,*

---

<sup>64</sup> Fragmento de entrevista correspondiente a: Alain Philippon “L’amour en fuite”. En Cahiers du Cinema nº 472. Octubre de 1993. Pag 30. Extraído del capítulo “La Naissance de l’amour” por Nuria Bou en: Quim Casas (coord.) *Philippe Garrel: El cine revelado*. (Donostia-San Sebastián. Festival de Cine de Donostia-San Sebastián/Filmoteca Vasca Euskadiko Filmategia. 2007.) Pág 204.

<sup>65</sup> Pese a que esa noción de un cine autoficcional y “familiar” haya seguido en su carrera (veáse el trabajo con su hija, Esther Garrel, en *Amante por un día* (*L'amant d'un jour, 2017*) parece que el cariz autoficcional llegó a su cúspide en el cine de Garrel con *Los amantes regulares*.

1968) o los fantasmas de las motivaciones que iniciaron la revolución en *Marie pour Mémoire* (Philippe Garrel, 1967)<sup>66</sup>

Este trabajo no tiene la intención (ni la extensión) de analizar la presencia espectral en el cine de Garrel, sino la localización concreta de unos espectros determinados. Aquellos que han sido producidos por una melancolía que se relaciona con una revolución que, o bien está en ruinas, o bien es algo aún por terminar. Por ello, este apartado se encargará de analizar escuetamente dos de las obras que indagan en esta melancolía tan particular de manera tan directa como son *El viento de la noche* (*Le vent de la nuit*, Philippe Garrel, 1999) y *Los amantes habituales* (*Les amants réguliers*, Philippe Garrel, 2005)

Es, en esta última, donde las conexiones con Bernardo Bertolucci se muestran de manera más explícita<sup>67</sup> no solo por la aparición del hijo de Garrel, Louis, en ambos films y la mención, de manera explícita, de *Prima dela revolucione*, sino como veremos, en una poética afín en sus secuencias finales.

El estilo que ha caracterizado a Garrel durante los últimos años y que algunos críticos han clasificado como <<el último de los primitivos>> o <<el cineasta más rápido del mundo>> a causa de la utilización y precisión de sus elipsis, lo productivo de la polisemia de algunas de sus imágenes y sobretodo, esa fluctuación entre lo que aparece en pantalla y la vida del propio Garrel (en esa visión del cine concretada en esa fórmula: Lumiere+Freud) propicia una exploración fecunda de las cuestiones que este trabajo trata de explorar.

#### **4.2. *Le vent de la nuit*. Ruinas y palacios a construir.**

En *El viento de la noche* (*Le vent de la nuit*, Philippe Garrel, 1999) Serge (Daniel Duval) y Paul (Xavier Beauvois) emprenden un viaje en un deportivo rojo acompañados por el piano de John Cale. Un viaje por Europa sirve de excusa para explorar, no solo los fantasmas de Serge en la ficción, sino los del propio Garrel.

---

<sup>66</sup> Sobre este aspecto véase el capítulo de Santiago Fillol “Marie pour Memorié” incluido en: Quim Casas (coord.) *Philippe Garrel: El cine revelado*. (Donostia-San Sebastián. Festival de Cine de Donostia-San Sebastián/Filmoteca Vasca Euskadiko Filmategia. 2007.)

<sup>67</sup> Pese a que tal como indica Quim Casas en su artículo incluido en *Phillipe Garrel, el cine rebelado*, Voyage au jardín se ha tratado de ver como una suerte de <<remodelación o refundación de *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972). Como apunte, el gusto por el psicoanálisis y el símbolo constituye también un nexo de unión entre los dos cineastas.

Durante la película aparecen mencionados la terapia de electroshock a la que fue sometido el cineasta durante una época convulsa de su vida, así como, la ciudad de Paositano donde Garrel vivió antes de conocer a Nico. El fantasma de Nico aparecerá recurrentemente en algunos diálogos y también en el viaje hasta Alemania donde se encuentra la tumba de la antigua amante de Serge, en una clara referencia al lugar donde se sitúa la tumba real de Nico. A parte, como es habitual en el cine de Garell, el fantasma de la droga hace su aparición en el comienzo de adicción de Paul a la heroína y en la aparente experiencia de Serge en el tema.

Sin embargo, uno de los fantasmas que más se explora, y el que nos atañe, es el del Mayo del 68, en el que Serge ha participado y cuyo fantasma, sumado a los anteriores, parece poseer y destruir a este. En una escena reveladora, el viaje se detiene en una casa en ruinas, la fascinación por el edificio es mostrada por Serge cuando este menciona <<lo bonito que hubiera sido vivir en una casa así>>



Posteriormente, Serge y Paul visitan otra casa, aparentemente en ruinas. Serge dirige la mirada hacia un fresco, desconchado y con partes de pintura erosionadas. Sin embargo, descubre un detalle, el palacio que ahora están visitando no es tanto un palacio en ruinas sino uno a medio construir, las muescas y desperfectos provocados por el paso del tiempo son indistinguibles de aquellas provocadas por la voluntad de sus artífices al dejar el palacio a medias. La ruina se descubre ahora, no solo como vestigio de una proyección sino también como un aspecto de lo no concluido y es ahí, en ese espacio, donde la voluntad entra en juego abriendo un lugar donde el sentimiento de culpa puede aparecer.

<<Es extraño, siempre parece estar diciendo dos cosas al mismo tiempo>> le dice Paul a Serge, a lo que este contesta << ¿Mejor decirlo todo, no?>> Esta última frase desvela una pista acerca de la naturaleza de la escena. ¿No es la dialéctica que Garrel plantea, a partir de la contradicción, una muy similar a la que planteaba Bertolucci en

la escena del patio de *Novecento*? Las ruinas/palacios a medio construir, al igual que la escena del patio de *Novecento*, constituirían un nuevo intento de poner en diálogo dos fantasmas que se difuminan y mezclan (el de lo inconcluso y el de lo que aún está por construir) que, pese a su semejanza, pueden ser distinguidos solo en su puesta en diálogo y en su exploración a partir de la imagen.

Y es que ¿Cuál es la diferencia entre los dos edificios? ¿Son acaso las dos caras de una misma moneda? Es la diatriba que parece encontrarse Serge la que parece querer explorar Garrel al indagar en un sentimiento muy particular: el de la culpa ¿Cuánto control y cuanta culpa tiene Serge de lo inconclusión de las ruinas de su vida, incluyendo las ruinas de esa revolución inconclusa?

Al principio de la película, en una escena que parece querer resumir el film, un escultor fiel amigo de Serge (Daniel Pommereulle) le explica una obra que acaba de terminar, insatisfecho, se detiene a analizar los detalles que no le acaban de convencer <<*Algo no me acaba de convencer, tendría que haberlo cortado un poco más*>>. Sin embargo, culmina diciendo <<*Pero ya está hecho, pasemos página*>> Ese acto, el de pasar página, es el que parece ser incapaz de realizar Serge y toda la generación que este representa.

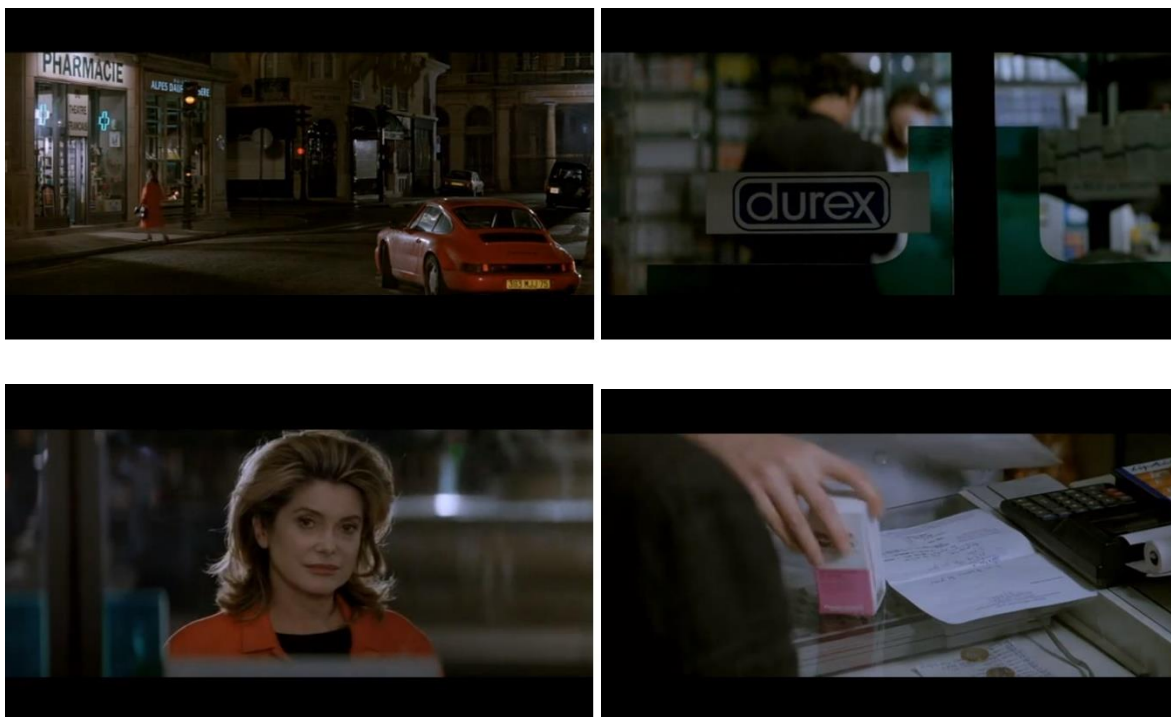


La re visitación de los fantasmas de lo inconcluso es lo que también parece poseer a Hélène (Catherine Deneuve) cuando trata de suicidarse a causa de un monólogo de su marido que orbita acerca de la gran cantidad de personas que se apuntaron a la izquierda porque estaba de moda pasando, además, por una enumeración de “pecados” de esa generación que trató de cambiar las cosas en el 68. Eulalia Iglesias, en su ensayo sobre la película incluido en el libro *Garrel: El cine revelado*, encontrará en la suspensión de la cámara de Garrel en la mirada perdida de Heléne, la aparición de unos

fantasmas muy particulares <<el recuerdo de aquellos seres próximos al director que buscaron su propia muerte, como su colega Jeann Eustache, a quien invoca a través del tema musical de una de sus cantantes preferidas (Damia)>><sup>68</sup>

Esta invocación a través de la suspensión parece repetirse en una de las escenas cercanas al final del film. Serge y Helene se conocen gracias a Paul. La atracción entre los dos predispone un encuentro íntimo que, quizás, ayude a paliar un dolor que los dos comparten. Serge, se dirige a una farmacia. En la mente del espectador surgen dos posibilidades: que Serge haya ido a comprar preservativos en una suerte de reminiscencia de un hálito vital juvenil o que, al contrario, vaya a comprar un medicamento con el que, en una escena anterior, Serge ha tratado de suicidarse.

Durante la espera, pasamos al punto de vista de Hélene, Garrel suspende el momento, concentrando en ese impás tanto el fantasma de una redención como el de una caída definitiva a los infiernos.



Un plano de un medicamento desbarata todas las esperanzas que teníamos depositadas en una posible redención. El espectro de lo no concluido vence al fantasma de lo que *aún no es*. Y es que Serge, al final de la película utilizará ese mismo medicamento para suicidarse. La película de Garrel parece no dar ningún respiro. Si

---

<sup>68</sup> Eulália Iglesias, *Le vent de la nuit* en: Quim Casas (coord.) *Philippe Garrel: El cine revelado*. (Donostia-San Sebastián. Festival de Cine de Donostia-San Sebastián/Filmoteca Vasca Euskadiko Filmategia. 2007.) Pag. 216

en las películas “autoficcionales” anteriores de Garrel la aparición del nacimiento de un hijo suponía una redención de esos fantasmas que procedían de la tragedia personal en, *Le vent de la nuit*, parece no haber espacio para esa apertura. Pero, si en el detenimiento de la mirada de Hélene, previa a su intento de suicidio, se podían vislumbrar los fantasmas de lo incluso ¿acaso en esa suspensión, en ese detenimiento en la farmacia no se señala el fantasma de lo posible, aquel que muestra un camino hacia la redención a través del amor?<sup>69</sup> Pese a que sea ínfimo, un resquicio de esperanza aparece entre tanto dolor a través del cine, a través de un trabajo con las imágenes.

La posibilidad es ínfima, y el dolor de lo acontecido parece superar por mucho la posibilidad de redención en consonancia a lo que la película propone. De nuevo, Eulàlia Iglesias señala que Garrel, en *Le vent de la nuit* << (rueda) como si hubiera sentido la necesidad de afrontar primero el dolor que provoca el recuerdo para poder encarar después el origen de ese recuerdo>><sup>70</sup>

#### **4.3. *Les amants réguliers*. Un sueño entre dos mundos.**

Más allá de las consideraciones que se podrían realizar acerca de la implicación de Garrel en el mayo del 68: la recreación que Garrel realiza sobre su testimonio de las barricadas con Actúa I (1968) en el film o, la aparición de una canción de Nico dislocada en el tiempo<sup>71</sup>, este apartado dedicado a *Les amants réguliers* pretende centrarse en el análisis del final del film ya que es aquí donde se pueden dilucidar una filiación con algunas de las cuestiones que hemos explorado a lo largo del trabajo y que comparten una poética afín con los fragmentos analizados de *Le temps de la nuit*.

Durante los compases finales de la película, François (Louis Garrel) el protagonista de la historia, tras haber tenido una traumática ruptura con su pareja, decide proseguir con una adicción a la droga que ha mantenido a lo largo del film antes de dormir. A través de una transición que emula al cine mudo, presenciemos “*El sueño de los justos*” en el que François, acompañado de su antigua pareja, recorren, ataviados con

---

<sup>69</sup> Una exploración de la capacidad redentora del amor fue explorada por Garrel en su film *El nacimiento del amor* (La Naissance de l'amour, 1993)

<sup>70</sup> Eulàlia Iglesias, *Le vent de la nuit* en: Quim Casas (coord.) *Philippe Garrel: El cine revelado*. (Donostia-San Sebastián. Festival de Cine de Donostia-San Sebastián/Filmoteca Vasca Euskadiko Filmategia. 2007.) Pag. 216

<sup>71</sup> Estos aspectos, entre otros, son tratados ya por Joan Pons en el capítulo *Les amants réguliers* en Quim Casas (coord.) *Philippe Garrel: El cine revelado*. (Donostia-San Sebastián. Festival de Cine de Donostia-San Sebastián/Filmoteca Vasca Euskadiko Filmategia. 2007.)



unos ropajes propios del romanticismo, un bosque plagado de hogueras y alambres de espino. La secuencia acaba abruptamente cuando un policía entra en el domicilio de François y atestigua una muerte por sobredosis, cerrando así el film. El corte abrupto que nos “devuelve a la realidad”, no deja distinguir la naturaleza del sueño ya que el corte no sitúa temporalmente la aparición onírica. Podríamos haber estado tanto en el territorio de la ensoñación liberadora como en el terreno de lo mortuorio.



Si intentamos indagar en la escena del sueño, descubriremos una correlación entre esas imágenes y las de dos obras de Garrel como son *Le revelateur* (Philippe Garrel, 1968), en ese discurrir de unos personajes a través de unos bosques y *La cicatriz interior* (*La cicatrice intérieure*, Philippe Garrel, 1972) en el vagar de una pareja por un escenario desierto ataviados con vestimentas propias del período romántico. Sobre las dos películas, podemos decir que fueron realizadas en el ámbito del mayo del 68, época en la que se localiza el film. Por otra parte, el influjo de la droga durante el rodaje de ambas películas fue un aspecto importante de las mismas. Ahora bien, un análisis

hermenéutico de los films mencionados no lleva a ningún lado, de la misma manera que un análisis al uso de la secuencia del sueño de *Les amants réguliers* nos dejaría sin ninguna certeza acerca de las relaciones que esta establece con las intenciones de la película.

Entonces ¿Desde donde se puede abordar esta escena? La cuestión recae no tanto en el contenido de sus imágenes sino en cómo estas están yuxtapuestas y unidas. El corte abrupto, no aclara el momento donde se ha producido la ensoñación ¿Es este un contacto con los muertos o, por el contrario, una ensoñación liberadora producida por la droga perteneciente a un nuevo lenguaje emancipador fruto de la experiencia del 68? ¿Estas imágenes se van a convertir en un espectro que va perseguir y asediar a toda una generación o una guía, una potencia a conseguir?

Si en *Le vent de la nuit*, Garrel decidía cerrar esa pregunta a través del plano del medicamento, emulando el pensamiento generacional ubicado en ese tiempo (1999) en esta ocasión, *Les amants réguliers* parece preferir quedarse en esa suspensión, en ese impás donde todos los caminos y todas las aperturas son posibles., Esta situación de indefinición emularía el espíritu utópico, abierto y libre del Mayo del 68. Y es que ¿no constituye la forma en que está dispuesta la secuencia del final de *Les amants réguliers* una suerte de alegoría, en consonancia con las imágenes que el sueño proyecta?

En el sueño están las vivencias más intensas de una época y una generación, sellada por el signo de las drogas y la fuga. Pero los sueños de Garrel, en tanto sueños que imaginan revolución, están intentando alcanzar la vigilia, sin perderse la vivencia de ese pasaje en el intento...<sup>72</sup>

Carlos Zunzunegui, en su libro *Bajo el signo de la melancolía: Cine, desencanto y aflicción* reflexiona sobre la cuestión de lo alegórico en relación con el sentimiento melancólico y el cine desde algunas consideraciones de Walter Benjamin. Zunzunegui señala algunos fragmentos escritos por Benjamin que comunican con el contenido alegórico de la secuencia que nos atañe <<La alegoría es en efecto la única y poderosa

---

<sup>72</sup> Santiago Filloi "Marie pour Memorié" incluido en: Quim Casas (coord.) *Philippe Garrel: El cine revelado*. (Donostia-San Sebastián. Festival de Cine de Donostia-San Sebastián/Filmoteca Vasca Euskadiko Filmategia. 2007.) Pag. 128.

*diversión que se le ofrece al melancólico>>*<sup>73</sup> donde <<*La ambigüedad, la multiplicidad de significados, es rasgo fundamental de la alegoría>>*<sup>74</sup> para acabar concluyendo <<*de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo: pero esto no es un hecho psicológico sino ontológico>>*<sup>75</sup>

Este hecho o “acontecimiento ontológico” que habría provocado la forma cinematográfica trataría de emular los procesos por los cuales operaba el espíritu del 68 y es que, a través de la forma, estaría concentrado ese <<*desfase tremendo entre mi generación y la consumación de algo>>*<sup>76</sup> donde todo pensamiento y acción estaba sumido en los avatares de lo fantasmal planteados, eso sí, desde una apertura liberadora. Más allá de las imágenes del sueño, es su forma, la que parece encerrar el espíritu de un tiempo.

---

<sup>73</sup> Walter Benjamin, El origen del <<Trauerspiel>> alemán (1925), en Obras, libro I, vol1. Pag.366

<sup>74</sup> Ibid. Pág. 404.

<sup>75</sup> Ibid. Pag 402.

<sup>76</sup> Santiago Fillol “Marie pour Memorié” incluido en: Quim Casas (coord.) *Philippe Garrel: El cine revelado*. (Donostia-San Sebastián. Festival de Cine de Donostia-San Sebastián/Filmoteca Vasca Euskadiko Filmategia. 2007.) Pag. 128

## 5. Olivier Assayas.

### 5.1. Entre la vivencia y lo virtual.

La vivencia de Olivier Assayas (1955) con el Mayo del 68 no fue, desde luego, tan estrecha como la que tuvieron Bertolucci y Garrel. El director francés solo tenía trece años cuando las revueltas en París estallaron y después de eso, tal y como el confiesa en diversas entrevistas, su compromiso político no fue acérrimo y combativo sino que estuvo basado en un desarraigo que le llevó a interesarse en otras cuestiones más allá de la militancia directa. Con la música y la pintura Assayas encontró una vía de compromiso político desde esa “subjectividad militante” donde vida y lucha política son indisociables<sup>77</sup>. Este hecho le permitió vislumbrar un camino por el cual canalizar las frustraciones de una derrota que había marcado a esa generación post- mayo del 68.

Por lo tanto, el cine de Olivier Assayas no es menos interesante (ni comprometido) en lo que respecta a la exploración del sentimiento melancólico que el cine de Bertolucci y Garrel. Desde sus primeras películas, tal y como señala Ángel Quintana en su libro *Assayas: Líneas de Fuga* el desarraigo generacional provocado por los fracasos del post-mayo del 68 aparece de diversas formas:

Los personajes de las películas de Olivier Assayas son seres errabundos, perdidos en medio de su propio desarraigo generacional y carentes de certezas. Su objetivo prioritario consiste en intentar atrapar la estabilidad imposible de su propio objeto del deseo<sup>78</sup>

Desde esta vertiente puramente melancólica donde el objeto del deseo parece escaparse de unos personajes desamparados funcionan esas primeras películas como son *Desorden (Desordre, 1986)* *El niño del invierno (L'enfant de l'hiver, 1989)* o (como luego exploraremos) *Cold Water (L'eau Froide, 1994)*.

---

<sup>77</sup> Desde este planteamiento de la lucha política se puede entender como Assayas, años después, fue el encargado de editar la obra cinematográfica de Guy Debord.

<sup>78</sup> Ángel Quintana, *Olivier Assayas. (Líneas de Fuga. Gijón. Festival de Gijón. 2003.)* Pág. 43.

Posteriormente, este interés por la apertura melancólica generacional dio paso a una búsqueda progresiva en sus películas (muy influenciada por su etapa como crítico en *Cahiers de cinema*) de una verdad oculta inscrita en los recovecos por los cuales la virtualidad, y por lo tanto el cine, opera. En películas como *Irma Vep* (1996), *Demonlover* (2002) y las posteriores *Viaje a Sils Maria* (*Sils Maria*, 2014) o *Personal Shopper* (2016) se puede observar como Assayas, a través de su cine, indaga en eso que parecía rastrear en su artículo *La forma del cine*<sup>79</sup>

¿Pero puede existir un cine “a secas” o ha existido alguna vez?  
Consciente e inconscientemente el cine no solo atraviesa el mundo, sino que éste también atraviesa el cine.<sup>80</sup>

Esas dos vertiente del cine de Assayas, no están, en absoluto distanciadas como podemos ver en esta declaración, sino que se retroalimentan. Donde la apertura melancólica localiza recovecos inexplorados, el cine aparece para iluminar esos espacios.

A lo largo de la filmografía de Olivier Assayas, no ha cesado de gravitar una preocupación constante sobre la función que el cine como la construcción posible de un mundo puede llegar a ejercer frente al desorden de la realidad contemporánea<sup>81</sup>

De la misma forma, una exploración de las capacidades del cine, se encuentra en múltiples ocasiones con muros infranqueables. Donde la reflexión con la imagen es incapaz de acceder, en el cine de Assayas, suele aparecer la vivencia o la representación del recuerdo para, de esta manera, dilucidar caminos que reconcilien ambas vías de conocimiento.

Entre los huecos y los recovecos del la realidad, se esconden muchas verdades inaccesibles al propio hecho cinematográfico<sup>82</sup>

El examen detenido de un momento de *L'eau Froide* (1994), muestra del cine temprano de Assayas, se puede comprobar como la vivencia y la representación de la misma

---

<sup>79</sup> Prólogo del libro: Thierry Jousse, *Pendant les travaux, le cinéma resté ouvert*. París. Cahiers du Cinéma. 2003 en: Ángel Quintana. *Olivier Assayas*. (Líneas de Fuga. Gijón. Festival de Gijón. 2003.) Traducción realizada por: Núria Castellote.

<sup>80</sup> Ángel Quintana. *Olivier Assayas*. (Líneas de Fuga. Gijón. Festival de Gijón. 2003.) Pág. 151.

<sup>81</sup> Ibid. Pág 78

<sup>82</sup> Ibid. Pag 65.

tienen una importancia particular en relación con una película de la filmografía “tardía” de Assayas como es *Después de mayo* (Aprés Mai, 2012) El diálogo entre las dos secuencias permitirá comprender esta relación tan estrecha, entre vivencia y virtualidad, que marca la trayectoria del cineasta.

## 5.2 La apertura de *L'eau Froide* y *Aprés Mai*

Durante el rodaje de *L'Eau Froide* (1994), película autobiográfica de las propias experiencias de Assayas durante los años 70, el director tuvo una revelación que recoge en su carta a Alice Debord titulada *A post May Adolescence*.

<< It was in this very distance that lay, paradoxically, the key, although I understood this only much later. It was in 1994, one Winter night; I was shooting a film, my fifth feature *L'eau Froide*, where I partially resurrected, in a semi autographical mode, the specters of my adolescence (...) In the hollows and in the corners, some fifty euphorical teenagers, dressed like we used to in those days, were doing what, in similar spots and in a time that now seemed terribly close, terribly palpable, we also did: they smoked grass, they flirted, they warned themselves around the braziers. The truth of that instant, as it was experienced by everybody and not just by me>><sup>83</sup>

La distancia, inherente a la representación que estaba realizando de un momento vivido en el pasado llevó al director a una revelación que servirá a Assayas (muy influenciado por Debord) a enfatizar en su proceso de construcción de la imagen la perspectiva o presencia de la vivencia.

Aren't film shoots, considered from this perspective, situations to some degree? Don't they constitute conscious creations in the domain of everyday life? I have ever again regarded the making of films in any other way; that is, as double movement: the one the embodiment of writing – more intimate, the part where meaning takes shape- the other of action, where precisely

---

<sup>83</sup> Olivier Assayas. *A Post May Adolescence: Letter to Alice Debord*. (Trans Adrian Martín & Rachel Zerner. Synema Publikationen. 2012) Pag 68.

beyond meaning, through day after day of shooting, the fragments of a total art practice inextricably entwined with reality taking shape<sup>84</sup>

Desde esta perspectiva, es interesante examinar la traducción al inglés del título de la película de Assayas, *Après Mai/ Something in the Air* que (de manera excepcional) parece concentrar a la perfección las intenciones del film. Y es que la película, tratara de captar, en lo que constituye una especie de collage de vivencias, ese espíritu de las generaciones de jóvenes que vivieron el post-mayo del 68 en una suspensión y decaimiento que llevó, poco a poco, al fracaso de la lucha obrera comprometida. Los datos y experiencias autobiográficas que Assayas vierte en la película son varios, Gilles (Clement Mettrayer) vaga entre el compromiso político y una fascinación por la pintura y la música como maneras de abordar el pensamiento revolucionario. El padre de Gilles, al igual que el de Assayas, tiene una conexión con el mundo del cine que propiciará la incursión de este en la industria. Además, la escena de la fiesta de *L'Eau Froide*, en la que Assayas pareció vislumbrar un receptáculo de su juventud, es recreada de nuevo en esta película.



Y es que *Después de Mayo*, a través de una examinación de la memoria trata de situarse en esa encrucijada donde Debord consideraba que <<nos hemos encontrado y perdido>> para volver a iniciar, en una examinación detenida de un punto en suspensión, esa búsqueda de las herramientas por las cuáles proseguir con una lucha abandonada.

A generation that would prove capable neither of extending the paths opened before it, nor of definiting its own. Yet it was not for want of conviction, or even lucidity, in the face of the general collapse of which I was a spectator, before

---

<sup>84</sup> Ibid.

which we were all spectators; it was merely for want of knowing where to find the weapons.<sup>85</sup>

La mención a esa encrucijada de Debord de *Critica de la separación*, no es fortuita, y es que, Assayas, parece encontrar en la obra de Debord las claves por las cuales abordar la vivencia como potencia dentro de la virtualidad, en una reflexión que resuena con las perspectivas tomadas por Bertolucci y Garrel y que se han analizado anteriormente.

There is a way of questioning cinema, of questioning art through what are in fact the limits of its capacity to reproduce the past, the difficulty it has in restituting the worlds confusion. That's what I find so attractive in the two shorts (it's Critique de la separation, I think, that begins with specifically this idea) that cinema is built upon a way of reordering the world, you first need to be able to restore confusion and contradictions (...) Film can possibly be used to turn loss into perspective. Since, the instant can, on the other hand, restore the melancholy produced by its absence. There after, his cinema was to be nothing but a celebration of this fugitive time.<sup>86</sup>

Como último apunte acerca de este hecho, Assayas señala en su ensayo *La forma del cine* la importancia de la exploración de la vivencia en consonancia con una perspectiva comprometida de la virtualidad.

Hablo de ruinas en la medida que estas nunca han heredado más que la pérdida y la melancolía. Es nuestro trabajo descubrir en la historia el camino de la vida, de una vida, de nuestra vida. En un primer momento nos parece frágil, dudosa, usurpada y luego, a medida que se diluye en el tiempo, a medida que también se transforma en pasado, aprendemos a ver que es un punto más, un trazo más dentro

---

<sup>85</sup> Ibid. Pag 49

<sup>86</sup> Ibid. Pag 83.



de una continuidad que, en el fondo y a nuestras espaldas,  
nos atraviesa, y de la que somos sujetos agentes<sup>87</sup>

El final de *Después de Mayo* sintetizaría todos estos aspectos en lo que es una exploración de las dinámicas de (diversas) imágenes y cómo estas operan en relación al temperamento melancólico. En el film, como hemos indicado, Gilles ha visto como todas sus esperanzas en torno a la revolución del mayo del 68 han ido cayendo una detrás de otra. No solo en la consecución de sus objetivos políticos y revolucionarios, sino que Gilles, después de un proceso extenuante, está sumido en el territorio de la indefinición, en un espacio donde cada movimiento (una lectura, un romance, una opinión) pueden ser un paso en falso que conlleve a un equívoco.

En un proceso de resignación lento, Gilles acaba por trabajar en una producción de serie B, siendo este, un cine muy alejado de ese “cine comprometido” al que aspiraba. Tras acabar su jornada laboral en el rodaje de la película, Gilles abandona el set de rodaje. En su trayecto, su figura acaba por reflejarse en una proyección de una isla paradisiaca. La escena parece mostrar, en forma de alegoría, como todas aquellas ensoñaciones y anhelos que Gilles había depositado en un paraíso utópico se han desplazado ahora, en esa resignación melancólica, al campo de lo virtual.



La escena se volverá a repetir inmediatamente, de una manera similar, cuando Gilles visite una proyección de cine experimental. En ella, verá aparecer en la pantalla la figura de una antigua amada (rodeada por un aura espectral) que para Gilles, constituye un receptáculo y recuerdo de su época revolucionaria, atestiguando así, esa transferencia de los ideales revolucionarios al territorio de una imagen cinematográfica

---

<sup>87</sup> Prólogo del libro: Thierry Jousse, *Pendant les travaux, le cinéma resté ouvert*. París. Cahiers du Cinema. 2003 en: Ángel Quintana. *Olivier Assayas*. (Líneas de Fuga. Gijón. Festival de Gijón. 2003.) Traducción realizada por: Núria Castellote Pág 150

que parece tenderle la mano, en una imagen que pasa a desintegrarse en un fundido a blanco, dando por concluido el film.



Cabe preguntarse, cual es el significado de estas escenas alegóricas ¿Acaso Assayas propone que esa lucha revolucionaria fallida recibe una segunda vida en el territorio de lo virtual? Un lugar donde, aparentemente, todas esperanzas y utopías que, ahora, han recibido los <<*ornamentos del cortejo fúnebre*>> podrían desarrollarse en un espacio afín a ese cariz espectral. La secuencia, de esta manera, aportaría una conclusión cerrada y “satisfactoria” alejada de las pretensiones y bases por las cuales el cine de Assayas se suele desarrollar y que el propio director sintetizaba de manera clara en una entrevista a cargo de Ángel Quintana:

<<El sentido de una escena reside en la incertidumbre que genera su resolución, porque lo que debe representarse en el cine es básicamente <la complejidad del mundo, su núcleo invisible de verdad>><sup>88</sup>

Para comprender e indagar en la complejidad de esta escena tenemos que explorar primero una secuencia anterior del film. En la escena en cuestión, situada en un momento de la película donde las esperanzas de Gilles comienzan a trastabillarse, unos cineastas presentan un documental sobre la lucha obrera. En una tertulia posterior a la proyección, una voz disidente irrumpe planteando una cuestión ¿Cómo es posible la emancipación de los obreros desde la utilización del lenguaje de la burguesía? El disidente recibe una réplica y se inicia una conversación, pero antes de llegar a una

---

<sup>88</sup>Ángel Quintana *Conversacions en* Ángel Quintana.. *Olivier Assayas*. (Líneas de Fuga. Gijón. Festival de Gijón. 2003.) Pág 73.

resolución de la discusión abandonamos la escena antes de poder obtener una respuesta definitiva porque, probablemente, no la haya.<sup>89</sup>

Y es que esa cuestión que planteaba Assayas en ese artículo *La forma del cine* <<¿puede existir un cine “a secas” o lo ha existido alguna vez?>> recibe una nueva vida ante la interrogación acerca de la verdadera forma de un cine revolucionario que canalice de manera óptima los ideales de la clase obrera. En otra de las escenas del film, esta cuestión vuelve aparecer, cuando, Gilles pide a uno de sus compañeros la utilización de una cámara para rodar un corto de ficción <<*No te la podemos dejar si no es para hacer cine combativo*>>

La escena en la que la figura de Gilles se disolvía en esa imagen de la isla y la última imagen del film, con Gilles en el cine, estaba acompañada de un tema de Kevin Ayers llamado “Decadence” y es que, el cariz negativo de la canción, lejos de plantear un final satisfactorio y concluyente, da paso a una enfatización de la abertura que plantea la escena final del film. Sí, las frustraciones, deseos y ensoñaciones de Gilles encontrarán su lugar en la imagen cinematográfica. Ahora bien, ¿basta una fe ciega en el cine para que esa transferencia sea productiva? ¿Es el cine por sí mismo, sin la construcción de un lenguaje de por medio, un catalizador adecuado para los fines que Gilles persigue?

La abertura que propone Assayas, cristalizada en esa mirada de Gilles hacia la pantalla, puede indicar un proceso más de la postración melancólica, en el que una desconexión de la realidad propicia la proyección y la mirada hacia un fantasma.

Hemos pasado de un cine abierto al mundo a un cine abierto al imaginario<sup>90</sup>

Ahora bien, la escena también tiene (un nuevo) reverso positivo. La figura de la joven, ligada a la vivencia personal de Gilles, parece indicarnos que lo que se está proyectando en la pantalla de cine es algo que entronca y atañe, únicamente a la subjetividad de Gilles. Aspecto que señalaría un método, relacionado con la subjetividad, desde el cual poder plantear un proyecto revolucionario basado en la vivencia personal.

---

<sup>89</sup> Para indagar en un tratamiento de las cuestiones que propone esta escena véase: Christian Checa Bañuz “Los cuerpos del cine: conceptos límite y el audiovisual contemporáneo. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra. 2016. <http://hdl.handle.net/10803/370095>. Pág. 335-336.

<sup>90</sup> Ángel Quintana. *Olivier Assayas*. (Líneas de Fuga. Gijón. Festival de Gijón. 2003.) Pág. 98.

In which the imagined, hoped-for future had completely vanished from the horizon; every individual was left to himself and to those questions left hanging in the void by a spirit that had abandoned our era for a change of scenery. We were alone, all of us trying to reconstitute some connection with the world, to find a path on which we wouldn't betray ourselves; we did it individually, however we could, a step at a time, by artisanal tinkering (...) The only thing it was possible to believe in was more related to life, and the capacity of each person to transform it according to their aspirations and desires, that it might meet those feelings.<sup>91</sup>

En lo que es un final (insisto) no concluyente ni cerrado, Assayas parece también plantear una posibilidad, acorde a los procesos que la generación del post- mayo del 68 realizó ante el decaimiento de sus esperanzas, donde la reflexión personal, en un recogimiento melancólico que anteceria la acción, encuentra las vías para plantear de nuevo una lucha aparentemente muerta.

I didn't see the path, didn't see the mere crack of light that might have guided me toward a reconciliation of my convictions and my life. I can say that, even today, I still suffer from not having found, not having known how to find the path, assuming there was one, which could have been the start of realization, of putting my ideas into practice. It was as if lucidity turned the world to ashes before my eyes; I grasped how society was invaded by the spectacle, but all I was able to do was to not practice in it, and consequently to remain in numbly paralyzed, terribly sterile immobility. As I have already written, I very nearly sank.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Olivier Assayas. *A Post May Adolescence: Letter to Alice Debord*. (Trans Adrian Martín & Rachel Zerner. Synema Publikationen. 2012) Pag. 94-95

<sup>92</sup> Olivier Assayas. *A Post May Adolescence: Letter to Alice Debord*. (Trans Adrian Martín & Rachel Zerner. Synema Publikationen. 2012) Pag 56.

Y es que, en esa secuencia final, al igual que en la obra de Bertolucci y Garrel, la apertura de las imágenes daba paso a la cristalización de dos visiones de un mismo hecho desde dos perspectivas de la melancolía radicalmente opuestas. Lejos de ser concluyente, la secuencia de *Después de Mayo*, sintetiza esa capacidad del trabajo con las imágenes donde lejos de alumbrar una solución, alumbra un camino. Tal y como señala Angel Quintana sobre el cine de Assayas, en una reflexión que marcaría una afinidad entre el cine y la búsqueda de la naturaleza “perfecta” del sentimiento revolucionario <<la falta de respuestas pone de manifiesto que el deseo implícito circula entre los fotogramas y que el cine no es sólo un arte o una industria, sino también, tal como reconoce Jean- Luc Godard, un misterio>><sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Ángel Quintana.. *Olivier Assayas*. (Líneas de Fuga. Gijón. Festival de Gijón. 2003.) Pag. 65.

## **Conclusiones.**

El trabajo, como se ha podido comprobar, lejos de querer dilucidar un conjunto de respuestas satisfactorias, en consonancia con la tradición que he tratado de investigar, ha explorado un camino o más bien, un método de pensamiento que si bien no produce ideas cerradas, permite elaborar una serie de nuevas preguntas a través de las cuales poder trabajar. Las preguntas y, por lo tanto, ese trabajo mencionado, siempre proseguirá, sin un final o una conclusión satisfactoria. Mi investigación acaba y se limita a un campo que me he marcado. Sin embargo, una expansión del mismo no conseguiría nunca abordar todo lo que este tema plantea, en tanto que el paso del tiempo y el desarrollo (a cada segundo) de esa lucha revolucionaria que aún perdura (renovándose a cada paso) genera nuevas cuestiones y vías de abordaje, no solo desde el pensamiento político, sino desde la puesta en acción de las capacidades del medio cinematográfico.

La cuestión de la vivencia personal ha tenido una importancia reseñable en la segunda parte del trabajo, el contacto con las revoluciones del siglo XX, como hemos podido comprobar, ha propiciado una manera particular y productiva de abordar la cuestión que nos atañe, relacionándose y condicionando la cuestión autoral. Cabe preguntarse, en la medida en que los grandes actos revolucionarios se alejan de nuestro tiempo, las maneras en que las nuevas generaciones van a plasmar estas mismas cuestiones, desprovistos ahora, de un contacto directo con la (gran) vivencia revolucionaria que lejos de disolverse en favor de nuevas formas de lucha política, sigue presente, provocando múltiples miradas hacia el pasado. Las mencionadas *No intenso agora* o *El año del descubrimiento* parten de un trabajo con el material de archivo y la entrevista a aquellos que han experimentado el acontecimiento mientras que obras más heterodoxas como pueden ser *Martin Eden* (Pietro Marcello, 2019) tratan la cuestión de la revolución desde la adaptación del relato literario y el tratamiento de un tiempo revolucionario extraño, dislocado y subjetivo, a la vez próximo y lejano.

Estas nuevas formas del lenguaje, probablemente encuentren afinidades y métodos de pensamiento fructífero en la obra de dos cineastas como son Jean-Luc Godard y Chris Marker que, desde su aparentemente distanciamiento a través del ensayo fílmico, plantean cuestiones y métodos de pensamiento productivos para las luchas y derrotas que aún están por venir. Esta última cuestión no pertenece (por su extensión y complejidad) a este trabajo, sino al desarrollo de una futura tesis.

Con esta última reflexión, lejos de querer transmitir un (paradójico) abatimiento melancólico con las posibilidades de la figuración utópica que esta por venir, quiero señalar las posibilidades y el potencial liberador que un diálogo con los enfoques “tradicionales” sobre la cuestión puede proyectar, donde la examinación detenida de ese trabajo, puede alumbrar (a la manera de la metodología que he tratado de abordar en mi investigación) nuevas aperturas y maneras de pensar en el proyecto revolucionario.

La examinación de un proceso donde las capacidades inherentes a la naturaleza de la imagen cinematográfica, en consonancia con los de la vivencia y el encuentro directo con lo real (más allá de revelar cuestiones que entroncan con el pensamiento revolucionario) descubren esa naturaleza misteriosa del cine que Godard señala. Indagar en este misterio (quizás) nos lleve a más preguntas y aperturas que a respuestas satisfactorias; en lo que sería la materialización de un camino que nunca llega a su objetivo. Sin embargo, aunque desprovistos de un fin, estos caminos (como los de las utopías de Eduardo Galeano) podrían servir para algo que no debemos infravalorar: hacernos caminar.

## **Bibliografía.**

- ABENSOUR, Michael. *Les Passages Blanqui, Walter Benjamin entre mélancolie et révolution*, (París. Sens y Tonka, 2013)
- AGAMBEN. Giorgio. *Desnudez*. (Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, 2011)
- AGAMBEN. Giorgio. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. (Valencia. Pre-textos. 2005)
- AGAMBEN. Giorgio. *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. (París. Hoebeke 1998)
- ASSAYAS, Olivier. *A Post May Adolescence: Letter to Alice Debord*. (Trans Adrian Martín & Rachel Zerner. Synema Publikationen. 2012)
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. (Barcelona, Paidós, 1990)
- BENJAMIN, Walter. *Melancolía de izquierdas*. (Frankfurt, Gesammelte Schriften, 1931)
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasaje*, (Madrid, Akal, 2005)
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre el concepto de historia*. (Ciudad de Méjico. Ítaca. 2008.)
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre cine*. (Madrid. Abada Editores. 2017.)
- BENSAÏD, Daniel. *Jeanne de Guerre Lasse*. (París. Don Quichotte. 2017)
- BENSAÏD, Daniel. *Cambiar el mundo*. (Madrid. Ed. Los libros de la catarata. 2011.)
- BERARDI, Franco. *Fenomenología del fin*. (Buenos Aires. Caja Negra. 2017.)
- BERTOLUCCI, Bernardo. *Interviews*. (trans. Fabien. S. Gerard. T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew University Press of Mississippi. 2000.)
- BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia* (Standford, Standfor University Presss, 2000)
- BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature*. (Cambridge, Mitpress,1989)
- BLUMENBERG. Hans. *Nafragio con espectador: Paradigma de una metáfora de la existencia (La balsa de la Medusa)*. (Madrid. A. Machado Libros S.A. 2018.)
- CASAS, Quim (coord.) *Philippe Garrel: El cine revelado*. (Donostia-San Sebastián. Festival de Cine de Donostia-San Sebastián/Filmoteca Vasca Euskadiko Filmatagia. 2007.)



- CELAN, Paul. *El meridiano* (Santiago de Chile, Intemperie, 1997.)
- DEBORD, Guy. *Contra el cine*. (Buenos Aires. Ediciones Caja Negra. 2019.)
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. (Valencia. Editorial Pre-Textos. 2005.)
- DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. (Barcelona. Anagrama. 2006.)
- DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx. The State of the DEbt, the Work of Mourning, and the New International*, (Londres, Routledge, 1994)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. (Santander, Shangrila Ediciones, 2015)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. (Madrid, A. Machado Libros S.A, 2013)
- FISHER, Mark. *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. (Buenos Aires. Editorial Caja Negra)
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* (Buenos Aires. Editorial Caja Negra. 2016)
- FISHER, Mark. *K-Punk- Volumen 1*. (Buenos Aires. Editorial Caja Negra. 2019.)
- FREUD, Sigmund: “*Duelo y Melancolía*” en *Obras conipletas 1 II*. (Madrid. Biblioteca Nueva, 1973)
- GARAUDI, Roger. *Militancia Marxista y experiencia cristiana*. (Barcelona, Editorial Claret, 1979)
- HOBBSAWN, Eric. *Historia del siglo XX*. (Barcelona. Editorial Crítica. 2011)
- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. (Barcelona, Paidós, 1989)
- KRACAUER, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa 1*. (Barcelona, Gedisa, 2009)
- KOSELLECK, Reinhart “*Transformation of Experience and Methodological Change. A Historical- Anthropological Essay*” en *The Practice of Conceptual History*, (Spaing Concepts. Ed. De Todd Samuel Presner, Standford University Press, 2002)
- PASCAL, Blaise. *Pensamientos*. (Buenos Aires, Orbis. 1984)
- PROUST, Marcel. *El mundo de Germantes*. (Carolina del Sur, Create Space Independent Publishing Platform, 2016)

QUINTANA, Ángel. *Olivier Assayas*. (Líneas de Fuga. Gijón. Festival de Gijón. 2003.)

RANCIERE, Jacques “*Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética*” en *El reparto de lo sensible: Estética y política*. (Santiago de Chile, LOM. 2009)

TRAVERSO, Enzo. *Melancolía de izquierda: Después de las utopías*. (Barcelona. Galaxia Gutenberg. 2019)

LOSILLA, Carlos. *Flujos de melancolía: De la historia al relato del cine*. (Valencia. Generalitat Valenciana. 2011)

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. (Madrid. Ediciones Catedra. 1998)

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*. (Caba, EDITORIAL LAS CUARENTA, 2009)

ZUNZUNEGUI, Santos. *Bajo el signo de la melancolía: Cine y desencanto y aflicción*. (Madrid. Ediciones Cátedra. 2017)

### **Filmografía.**

Moreira Salles, Joao. (Director). (2017). *No Intenso Agora*. Brasil: Videofilms Produções Artísticas Ltda.

Lumière, Louis. (Director). (1895) *La sortie des usines Lumière*. Francia: Lumière.

Godard, J-L. (Director) (1967) *La chinoise*. Francia: Anouchka Films.

Loach, K. (Director) (1995) *Land and Freedom*. Reino Unido: Parallax Pictures,

Loach, K. (Director) (2006) *The Wind that Shakes the Barley*. Irlanda: Uk Film Council.

Loach, K. (Director) (2016) *I, Daniel Blake*. Reino Unido: British Film Institute.

Lee, S. (Director). (1989) *Do the Right Thing*. Estados Unidos: 40 Acres & A Mule Filmworks.

Lee, S. (Director). (2002) *25th Hour*. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Debord, G. (Director) (1952) *Hurlements en faveur de Sade*. Francia: Films Lettristes.

Debord, G. (Director) (1961) *Critique de la séparation*. Francia: Dansk-Fransk Experimentalfilm Kompagni.

López Carrasco, L. (Director). (2013). *El futuro*. España: Ion de Sosa Filmproduction.

López Carrasco, L. (Director). (2020). *El año del descubrimiento*. España: Lacima Producciones.

Joon-Ho, B. (Director). (2019.) *Parasite*. Corea del Sur: Barunson

Bertolucci, B. (Director) *Prima della rivoluzione* (1964). Italia: Iride Cinematográfica.

Bertolucci, B.(Director) Novecento (1900) Italia: Produzioni Europee Associati.

Bertolucci, B.(Director) The Dreamers (2003) Reino Unido: Recorded Picture Company.

Garrel, P (Director) El viento de la noche (1999) Francia: Classic.

Garrel, P (Director) Les amants réguliers (2005) Francia: Maïa Films.

Assayas, O (Director) L'eau froide (1994) Francia: Ima Productions.

Assayas, O (Director) Après Mai (2012) Francia: Mk2 Producciones.

