
Andrés de Luna*

PSICOLOGIA AMOROSA
en el cine contemporáneo

El *show* debe continuar. La intimidad en el cine es una cortina que se rasga al menor soplo. Quien esté libre del hechizo de la lujuria, quien carezca de relaciones comprometedoras (como si hubiera otras), quien se haya conformado con las migajas del matrimonio burgués, quien haga de los celos una invocación permanente de Otelo, quien convierta el amor filial en candoroso incesto (para que todo quede en familia), quien esté libre de cualquier pecado, que se olvide del cine y se prepare para bien morir de aburrimiento, que se sumerja en el sarcófago o en la casta noche del venerable olvido. Los nuevos tiempos exigen escándalo. Lo nuevo huele a sexo desempolvado que se orea en montañas de películas, muchas de las cuales quedarán sepultadas en las oficinas de los censores nacionales. Por lo pronto, debe decirse que el ojo de la cerradura se volvió cosmológico. Ahora se trata de establecer una complicidad bizarra entre los cinéfilos mirones y los realizadores exhibicionistas, ése es el *nudo* carnal que promueven ciertos productores: dime a quien desnudas y te diré cuánto ganas.

El fenómeno se generaliza: por fortuna el mundo amoroso exige gratificaciones de índole erótica. Los romances de zaguán quedaron relegados a la virginidad cinematográfica del cine de los años cuarenta. Ahora, si seguimos al sexista medieval Arcipreste de Hita diremos que “el mundo se mueve por dos cosas: por haber mantención y por haber juntamiento con hembra placentera”. Aquí habría que dejar la última palabra en

* Profesor de la FCPyS-UNAM, adscrito a la Coordinación de Estudios de la Comunicación.

blanco y dejar que cada quien llene ese espacio con lo que le resulte más gozable.

El fenómeno actual

Hablar de la psicología amorosa en el cine contemporáneo es entrar a los terrenos difíciles de la diversidad. Para muchos *El último tango en París* (1971) fue una suerte de revelación. La violencia del filme era parte de un entorno erótico. Si el discurso amoroso era ése, entonces había que reflexionar acerca de cómo se había llegado hasta ahí. Desenvolver lo que parecía reducido a esquemas por demás limitados y limitantes. Bernardo Bertolucci, el realizador de la cinta, tuvo en cuenta que la sexualidad formaba parte de los amoríos contemporáneos. Los personajes hicieron de sus juegos eróticos una libido creciente y aleccionadora: poseer al otro en *El último tango* fue una especie de utopía totalizadora. Además si se toma en cuenta cómo se conocen, en la soledad de un cuarto vacío que se alquila, sin mediar diálogos y sin ninguna certeza de que se vuelvan a reunir. Es el instante que exige respuestas y acciones. Nadie entra en crisis existencial. Ambos personajes se abisman en un laberinto de sensaciones y emociones que los lleva a un callejón sin salida. Bertolucci hace aquí un psicodrama con sus actores, la joven María Schneider y el más maduro Marlon Brando. Ellos deben confesar ante la cámara cuál fue su primera experiencia sexual. El trabajo era difícil pero el resultado final fue espléndido. Al final Eros y Tanathos se vuelcan de manera radicalizada. La intimidad queda al descubierto y el hombre y la mujer se convierten en espectadores de sus deterioros emocionales. Ella le proporciona un último placer cuando están en un salón de baile. El la deja hacer. Más tarde salen a la calle y la muchacha lo asesina. Ella comenta: “¡Y ni siquiera sabía su nombre!”.

Por esos años, Eric Rohmer llega a otra tesitura con *La rodilla de Clara*. Ejercicio de humor y sutileza que muestra los ardides del deseo. Al principio el director francés otorga una clave que aparece como un detalle incidental: una imagen de Clavileño, el célebre caballo que describe Cervantes en *El Quijote*. Tal vez habría que explicar algunos rasgos de ese equino de madera: el caballero de la Triste Figura y Sancho son objeto de una broma por parte de unos ociosos aristócratas. Les dicen que Clavileño es un caballo capaz de elevarse por los aires; la única condición para disfrutar de semejante experiencia es llevar una venda que les cubra los ojos. Los nobles tienen un fuelle dispuesto para hacer que soplen los ventarrones y una antorcha para que al acercarse al sol perciban un notable aumento de temperatura. Para hacer de la broma

un asunto más real les hacen estallar un petardo que coloca en el suelo al Quijote y a su fiel escudero. Las risas brotan de los labios de los nobles y los victimados quedan a merced de sus anfitriones. Sancho, mentiroso como de costumbre, refiere que durante el viaje pudo jugar con unas cabrillas de colores. La humorada concluye y la enseñanza queda a flor de inteligencia. Conviene aclarar la referencia de Eric Rohmer en *La rodilla de Clara*, pues la película es socarronería químicamente pura: un cuarentón, Jerome, pasa unas vacaciones en la provincia francesa. Se aloja en la casa de Aurore, una antigua amante próxima a contraer matrimonio. En ese lugar conoce a la adolescente Clara y se enamora de la rodilla de la muchacha. Los puristas dirían que se trata de un acto de fetichismo, los menos puros dirán simplemente que si consigue esa articulación podrá obtener el resto del conjunto. Rohmer continúa su relato fílmico y deja que el hombre maduro tenga en sus manos la famosa rodilla de Clara. El cuarentón acaricia con deliete lúbrico lo que anheló durante algún tiempo. El deseo desaparece y el orden sustituye al caos. El amor se escapa y el hombre pone fin a su temporada de descanso. ¿Y Clavileño dónde quedó? Muy sencillo: así como Sancho quiso detenerse y jugar con un rebaño de coloridas cabritas, el personaje interpretado por Jean Claude Brialy evita los desencantos del amor por su anfitrión con tal de sentir que su deseo se renueva en la imagen de una rodilla adolescente. La lección era obvia y su sustrato estaba plagado de la picardía tan al estilo de Rohmer.

Un tercer ejemplo sobre el tema involucra a Orson Welles y su *Historia inmortal* (1970). El gran realizador de *El ciudadano Kane* retoma un texto de la escritora danesa Karen Blixen, mejor conocida por el seudónimo de Isak Dinisen y por la cursi cinta *Africa mía*. *Historia inmortal*, uno de los cuentos de *Anécdotas del destino*, posee todos los elementos para alentar al anciano Welles, quien además interpreta el papel principal de Mr. Clay. El escenario es Macao, uno de esos sitios mitológicos de la China portuguesa; los personajes son fascinantes en su carácter legendario. Una conseja corría entre los marinos: un hombre de gran fortuna ofreció su casa, su esposa y unas monedas de oro a un navegante. En los barcos los hombres cuentan esa leyenda como un hecho que enriquece sus biografías. Ya nadie cree en esos cuentos. Sin embargo, Mr. Clay, solitario y enriquecido comerciante, pondrá en marcha lo que todos creían imposible. El hace que un marinero pueda encarnar la leyenda y la torne real. Pacta con una dama, Virgine (Jean Moreau), y envía a su mayordomo a buscar al afortunado. La noche llega. El amor surge de improviso y luego de una espléndida cena y de algunas libaciones el erotismo se consuma. En la terraza el viejo comerciante muere luego de haber visto su sueño realizado. Todos olvidarán

que él hizo cierto lo que era un relato legendario. El amor se consume gracias a un capricho de un hombre que paga el tributo de la vejez con la satisfacción de una muerte reposada. Welles pone en claro que la psicología amorosa también se satisface a través de los otros, en ese limbo que sólo quiere confirmar lo que antes era apariencia. El amor es aquí un hecho efímero que termina con el paso de la noche al día. Sin embargo, la intensidad y, sobre todo, la puesta en escena de lo que parecía imposible es un aliciente que puebla la fantasía de un anciano. Otra vez, Eros y Tanathos. Pero como dice Georges Bataille el erotismo es vida aun en la muerte.

Recapitular sobre estas tres historias es encontrarse con una psicología amorosa que desafía la reiterativa *normalidad*; esa circunstancia que se ampara en el número y en la repetición de modelos gastados. En *El último tango en París* la pareja se conforma con un erotismo pleno de violencias. Ejemplo de esto es la clásica escena de la mantequilla, donde un coito anal se acompaña con un lenguaje que transgrede por su aparente obscenidad. Brando maldice con el fervor de un peregrino en camino a Santiago de Compostela. Los cuerpos anulan los secretos y el espectador tiene ante sí un relato que describe, con regular y superada audacia, aquello que Bertolucci deja a la imaginación del público. A veces María Schneider exhibe su juvenil desnudez andrógina; mientras, Brando apenas si se muestra.

El concepto amoroso implícito en *El último tango en París* tiene un tono trágico y devuelve su carácter de patología al enamoramiento, porque ese fluido que tiene la fuerza de un mar embravecido termina por chocar con un mundo civilizado e institucional. El hombre se niega a guardar luto por su esposa muerta; ella quiere casarse con un aprendiz de cineasta. Uno y otro saben que el universo que han formado es un orden y un discurso distinto, nuevo, visceral. El amor nace, crece, se desarrolla y se topa con toda clase de prohibiciones. Reinventar el amor conlleva una estela mortecina porque todo se opone a ello. Nada queda claro, sólo está el enunciado que propone y desarticula, que es un torrente volcánico que supura inconformidades. Algunos podrán negarse a asistir a este festival de amor y muerte, de violencia y lascivias, pero *El último tango* fue una respuestas metafórica a un tiempo declinante, a una decadencia amorosa que requería de otros caminos, de otras insistencias.

En *La rodilla de Clara*, en tanto, está el gusto por la fantasía y la necesidad de evasión. El amor es entonces un caballo de madera capaz de elvarse y hacer de los sueños una realidad inmediata. El deseo queda atrapado y el diplomático cuarentón deja atrás sus devaneos. De algún modo, Eric Rohmer y Orson Welles han incurrido en las aproximaciones

a un universo erótico que sólo puede desenvolverse en su satisfacción intermedia o impersonal. El amor es entonces un asunto de interposiciones, un discurso que descubre sus imposibilidades y se conforma con esquivar los peligros de una relación más completa. Eric Rohmer hace que Brialy toque el objeto de su fetichismo, mientras que Welles propicia que su personaje acaricie lo que antes era un vacío legendario. Pero la seducción es, y eso lo explica Baudrillard, un juego de simulacros, un hecho que se opone a lo que sería la productividad amorosa. Jerome (Brialy) es un seductor que se da cuenta de su fracaso. Ahora sólo le queda la posibilidad de centrar sus amoríos en una rodilla, mientras rechaza las insinuaciones de otra adolescente. Los espejos le devuelven rostro y corporeidad a lo que antes aparecía en sus transparencias. Rohmer deshace los nudos de un erotismo que antes se cumplía en el aburrimiento de los sentimientos prefabricados.

Orson Welles en *Historia inmortal* alude a un tema donde el poder económico está en razón inversa a la potencia física. El comerciante Clay realiza un ardid psicológico que colma su última noche de vida. Si el hombre queda fuera del concilio amoroso, eso jamás impide que el viejo solitario lleve a cabo un hecho que lo coloca por encima de sus protagonistas. ¿No será un ejercicio onanista que remedia la ausencia amorosa de este personaje odioso y envejecido? En *Historia inmortal* lo que persiste es el espejo de las diferencias. El anciano es una isla desierta, un terreno yerto que añora la lluvia con tal de sentirse en paz con sus propios deseos. El nunca espía a sus convidados; está lejos de ser un *vouyerista*, sus alcances son más profundos y se encadenan a la excepcionalidad de *El último tango en París* y *La rodilla de Clara*, pues este trío de películas, cuya elección es tan objetiva como arbitraria, termina por afirmar un entorno amoroso que parecería negar sus radicalidades o sus abstinencias.

Por otro lado, un asunto que ha provocado crímenes, remordimientos y espantos es el de las adolescentes convertidas en armas o instrumentos de la lubricidad adulta. El caso de *La rodilla de Clara* es uno entre muchos. Una consigna de combate amoroso debía ser aquella línea tan afortunada del filósofo danés Kierkegaard: “no reside el arte en seducir a una muchacha sino en encontrar una muchacha digna de ser seducida”. Pero la historia de las seducciones es a veces la del ultraje. Por citar un ejemplo al azar, Gilles de Rais atraía pequeños para torturarlos y sodomizarlos en aras de un goce violento. ¿Qué lejos estaba Rais de conocer a los devoradores de alimentos chatarra y de dibujos animados al estilo de los *Thundercats* y los *Transformers*! Hubiera producido una chuja mortífera y su venganza ocuparía titulares del periódico que dice lo que otros callan. También habría que recordar al Divino marqués de Sade, quien

imaginó algunas de sus jóvenes protagonistas como arquetipos de feminidad al servicio de la horrenda palabra *libertinaje*. Una de esas ingenuas señoritas aparece en una de sus fábulas, ella confunde el aroma de la flor del castaño con los vapores del semen. O bien, en la Inglaterra victoriana aparece Lewis Carroll, pastor anglicano y autor de *Alicia en el país de las maravillas*, quien solía repetir: “prefiero a las niñas (pero no a los niños)”. Las pequeñas eran su deleite y fascinación, de ahí que su personaje de Alicia esté tomado de una de sus niñas fotografiadas con atuendos exóticos o sin ellos.

Entre las ninfetas contemporáneas la más célebre es *Lolita* de Vladimir Nabokov, que fue la génesis de la película de Stanley Kubrick. Ella es la amante infantil, con apenas doce años a cuestas, de Hubert, un maduro escritor que desafía los tabúes de la pureza con tal de consumir sus pasiones.

Es preciso, a estas alturas, citar unas notas de Jacques Lacan respecto al amor. Este implica tres aspectos: “el imaginario, puesto que he formado una imagen afectiva de él; el simbólico, puesto que lo defino con la metáfora del nudo, y el plenamente real, puesto que cada quien le puede dar el sentido que tiene”. Sirva esto de preámbulo antes de hacer frente a la cinta *Pretty Baby* (1977) de Louis Malle. En esta película se narran los amores del fotógrafo Bellocq y de la pequeña ramera Violet. El realizador dijo de su cinta: “el contexto íntegro del filme es una ilusión”. Esto se debe a que las relaciones eróticas entre un hombre cercano a los cuarenta años con una niña de doce podría parecer un asunto de irremediable sordidez o de impecable pureza. Más aún si la historia es real y transcurre en un burdel de la zona roja de Storyville, en Nueva Orleans. El hecho parece digno de la pluma de Nabokov, un asunto cuyo eje es meramente literario. Lo ilusorio de lo que habla Malle es la categoría legendaria de los sucesos. Aquí lo real es un nudo, para usar la metáfora lacaniana, está demasiado ajustado y su sentido parece dispersarse en las interpretaciones exteriores al hecho mismo, pues los personajes viven en los límites o en la franca dicotomía que dicta el juego de oposiciones entre lo real y lo fantasioso. Bellocq (Keith Carradine) y Violet (Brooke Shields) se funden y complementan, porque su descubrimiento del deseo es la asunción de una idealidad materializada. La infancia queda atrás, ya se sabe que en ese antro prostibulario los juguetes son inútiles, la inocencia aparente del arrullo a una muñeca es imposible. Entonces lo real se hace difuso y pierde sus bordes. La isla amorosa reaparece y Bellocq y Violet se dejan embaucar en una aventura que les lleva a los territorios de una afortunada amoralidad. El fotógrafo llega al lenocinio con la voluntad de obtener imágenes de las pupilas del burdel; es decir, de convertir en imagen lo que opera en una realidad muy

delimitada. Lo que consigue Bellocq es hacer de sus instancias un proceso que lo conduzca al cumplimiento de una fantasía. Si Lewis Carroll sublimó sus intenciones en novelas de basta simbolización, Bellocq, auspiciado por Louis Malle, rompe las ataduras de la conciencia reprimida y deja que aflore su auténtica naturaleza amoratoria.

Por otro lado, en *Ese obscuro objeto del deseo* (de Luis Buñuel, 1977) la primera recapitulación descubre una voluntad erótica en continuo choque con la realidad actuante. Mathieu (Fernando Rey) trata de aislar sus pulsiones sensuales de un contexto social en el que lo real supera a la fantasía. El personaje es incapaz de observar la destrucción del mundo circundante, sus afanes lúbricos lo único que le proponen son las figuras lascivas de Conchita (interpretada por Angela Molina y Carole Bouquet).

Ese obscuro objeto del deseo es una película llena de círculos concéntricos en la que Mathieu y Conchita establecen relaciones de distinto orden. El hombre la quiere poseer y ella resguarda su intimidad con toda clase de artificios. Conchita podrá entregarse a los turistas japoneses que le ven bailar en un tablao flamenco o a los amigos incidentales, pero se niega a entregarse a las ambiciones eróticas del maduro Mathieu.

Mientras Freud señala que “la anatomía es el destino”, Baudrillard encuentra que “el carácter específico de lo femenino está en la difracción de las zonas erógenas, en una erogeneidad descentrada, polivante de un goce difuso y transfiguración de todo el cuerpo por el deseo”. Así, Conchita escapa de los acosos del hombre; él queda sometido a los demonios de la seducción de la mujer y la fantasía estalla en pedazos en un pasaje parisino.

Otro ejemplo que pone en evidencia la psicología amorosa es *Posesión* (1981), de Andrzej Zulawski, quien alguna vez declara que “el cine es un ojo que mira, no un pensamiento que articula”. El cineasta quiere sumergirse y sumergir a sus personajes en esa zona oscura que la metáfora freudiana denominó *inconsciente*. Un resumen de la trama podría ir por estos rumbos: en Berlín Occidental un ejecutivo, Marc (Sam Neill), regresa al hogar conyugal. Su esposa Anna es víctima de un ataque de histeria. Ella se va de casa. El hombre asume la separación como una enfermedad. Anna tuvo un amante, Henrich, y Marc decide ir a verlo. Nadie sabe el paradero de Anna. Los dos hombres se aprestan a encontrar a la mujer. El descubrimiento será una sorpresa mayúscula: en un departamento abandonado Anna copula con una extraña criatura monstruosa: un ser babeante y deforme. Ese engendro cobrará formas definidas y repetirá la misma imagen de Marc. Al final se desata un bombardeo; la imagen del muro berlinés es una de las encarnaciones del deterioro. El apocalipsis está por venir.

El encadenamiento a una cierta imagen es la insistencia en un modelo

físico y emocional. Marc y Anna son memoria de una histeria. Las parejas destruyen sus cuerpos y sus vidas en pos de una felicidad relativa. En estos personajes el caos es la única sobrevivencia, la monstruosidad es la presencia angustiosa que los domina. En *Proust y los signos* Deleuze determina que el “amor es la búsqueda de un mundo posible”. Por desgracia ese territorio está avasallado por toda clase de inconveniencias, de errores. Lo que queda es un conjunto de ruinas, una embajada desolada, una tortura que se prolonga día a día. Zulawski ubica a sus personajes en esa isla sin océano que es Berlín Occidental. El hecho lejos de ser fortuito deviene en símbolo de la decadencia existencial. Si las relaciones de Marc y Anna están condenadas eternamente, entonces sus figuras y presencias deberán ser análogas. Una elección equívoca conduce, según el pesimismo de Zulawski, a repetir una y otra vez errores crasos. Aquí habría que recordar que para Octavio Paz “el único pecado es el de la repetición”.

Esta nueva trilogía de ejemplos fílmicos marca otra multiplicidad de encadenamientos. En el primero, *Pretty Baby*, lo que domina es la parte simbólica: la fantasía se hace realidad. En *Ese oscuro objeto del deseo* lo que sale a flote es la realidad que se opone a la fantasía; mientras en *Poseción*, lo real, lo imaginario y lo simbólico parecen tener una equivalencia. En los tres casos lo amoroso es una errancia, un viaje a través del sueño. *Pretty Baby* es la amante original, la niña que desconoce las discutibles diferencias entre el bien y el mal. Ella vive en un reino imaginario, tierra de simulacros: el burdel. En medio de gemidos de placer y desnudeces encuentra que el amor carece de edades y es un simple problema de afinidades electivas. La “relación compleja” de la que habla Lacan la reducen Bellocq y Violet a una suma de elementalidades. El raciocinio está fuera de sus intereses, lo que predomina es la voluntad de un hombre que hace de su fantasía un hecho simbólico, un acto que es real y, sin embargo, sus nexos son sobre todo de orden imaginario.

En el filme de Buñuel acontece exactamente lo contrario: el placer es imposible en medio de un universo en caos. Si bien el amor es un desequilibrio organizado (cuando mejor van las cosas), lo que impera en *Ese oscuro objeto del deseo* es el principio del deber, la negación erótica. Los terroristas responden a una sociedad injusta y colocan bombas en todos los lugares imaginables. Un hombre en la última madurez, presagio de la vejez inmediata, procura anudar sus deseos a la dualidad llamada Conchita: un personaje doble que, por una parte, es un cúmulo de sensualidad y es interpretado por Angela Molina; en tanto, la parte complementaria la desarrolla un ser femenino casto e impoluto, Carole Bouquet. Las dos Conchitas forman una unidad irreconciliable y son parte del caos

reinante. El hombre toca las crestas del delirio. Otorga todo con tal de poseer a su oscuro objeto del deseo. El principio de realidad se opone al principio del placer y Mathieu debe conformarse con las vejaciones que le profiere Conchita. Lo que sobrevive es el deseo, ese motor que transforma sociedades y deshace imperios.

En *Poseción* lo que está presente es una triada que involucra los equilibrios entre lo simbólico, lo real y lo imaginario. Cada uno cobra su parte y hace que el mundo sea un entorno desarticulado y tenso. Las histerias cunden y las imágenes se reiteran con la insistencia de un mal sueño. Por cierto que la película conserva esa lógica onírica que a veces conduce a los soñadores a un relato donde faltan cabos para darle unidad al asunto. Esto se debe a que en *Poseción* lo que se procura es enunciar un vacío amoroso, un rompecabezas que ha perdido algunas de sus partes fundamentales. Ni principio ni fin, simplemente circularidades que destruyen por su imposibilidad de encontrar un mínimo orden. Sin que esto signifique que la felicidad amorosa esté en función directa de un conformismo o de una resignada inmovilidad. Por el contrario, Zulawski desarticula todo, violenta los cuerpos y les da una categoría patológica. Anna toma un cuchillo eléctrico y desea cortarse las venas. Marc permanece atrapado a sus pesadillas. Orden y caos son instancias perdidas. Lo que asoma la nariz es la imposibilidad de permanecer aquí, de mantener el simulacro que sonrío a la nada y se contenta con el estu- por y el cansancio.

Entre las mitologías y leyendas cristianas, la que más asombra en sus simbolismos es la Inmaculada Concepción. Planteamiento que Michel Foucault analiza en *El uso de los placeres* (segundo tomo de *Historia de la sexualidad*):

en las culturas cristiana y moderna, estas preguntas —acerca de la verdad, el amor y el placer— habrán de relacionarse mucho más naturalmente con los elementos constitutivos de la relación entre hombre y mujer: los temas de la virginidad, de las bodas espirituales, del alma-esposa señalarán en seguida el desplazamiento efectuado a partir de un paisaje esencialmente masculino hacia otro paisaje, marcado por las figuras de la feminidad y de las relación entre los dos sexos.

El desplazamiento que recupera la corporeidad femenina aparece en su magnífica belleza en *Yo te saludo María* (1984) de Jean Luc Godard. Nada de herético hay en el traslado contemporáneo de la leyenda mariana. Por el contrario, lo que Godard hace es invocar los elementos de la naturaleza y confrontarlos con un evangelio cuyo eje rector es el cuerpo

femenino, en sus misterios, en sus dudas ante la aceptación del placer, en su discursividad histérica o en sus asimilaciones a un amor virginal.

Yo te saludo María es una de las películas que pone en claro algunos asuntos que conciernen a la psicología amorosa.

Un hecho histórico domina a la historia: Freud se sintió inquieto al visitar una de las catedrales góticas francesas. En ellas estaba la figura de una virgen medieval que hacía el arco histérico, tan característico en las mujeres que sufren de ese padecimiento emocional. El joven investigador aún era discípulo de Charcot y sus visitas a los hospitales psiquiátricos lo ponían en contacto con histéricas. Era obvio que existía una conexión entre la pureza histérica y la Inmaculada Concepción. Freud, judío y libre de las ataduras católicas, percibía en su aspereza y originalidad lo que había estado presente a lo largo de las edades. La repulsa al placer tenía un referente histérico que ahora salía a la luz. El cuerpo femenino asaeteado por los demonios de la carne se negaba a darle salida a su libido. Simplemente se conformaba con la negativa insolente y temerosa.

Godard replantea el problema y convierte a la joven María, una asistente de una gasolinera y aficionada a los deportes, en una mujer que se opone a los deleites eróticos en defensa de una pureza exenta de pecado. En el lecho María se contorsiona con el arco histérico, es la portadora de mensajes celestiales que la obligan a dar a luz a un personaje divino. Pero, al margen del asunto legendario, lo que está ahí es el desenmascaramiento de una corporeidad femenina y de sus temores a aceptar la realidad del deseo.

La vida es una novela (1983) de Alain Resnais es un ejercicio nietzscheano donde los personajes procuran imponer sus leyes a través de un imaginario que toca dos temas fundamentales: el amor y la felicidad. Tres historias paralelas y complementarias son la génesis de un alegato que se abre sin soluciones. El primer nivel narrativo está ligado a los relatos infantiles donde el héroe esquiva peligros y sortea azares de toda índole, para llegar —finalmente— a conseguir el triunfo definitivo que implica el amor de la princesa y la muerte del rey tiránico. La psicología amorosa delata que las relaciones patriarcales atenazan aquello que debe conseguirse a base de sacrificios: el placer dominado por el deber.

El segundo plano narrativo está ligado a la utopía de un millonario que pretende construir un reino donde renazcan los sentimientos y se alcance una felicidad más plena. La Primera Guerra Mundial destruye sus proyectos y lo obliga a esperar épocas mejores para cumplir su fantasía. Tiempo después convoca a sus amigos y les explica sus planes. Algunos huyen, otros aguardan el tiempo nuevo. El burgués Michel Forbek (Ruggero Raimondi) construye su espacio utópico, un castillo poblado de

habitaciones y de fantásticas resonancias; también se provee de un grupo de sirvientes chinos. Lo demás será la espera del milagro que le devuelva a su antigua prometida Livia (interpretada por Fanny Ardant).

Raymond Quenau encuentra que el envejecimiento es un olvido, y esto lo extrae de las enseñanzas aristotélicas, ya que el filósofo señalaba que al principio de *La Iliada* los troyanos construían un muro: al final del texto ya nadie lo recuerda. Forbek, el personaje que levanta su palacio, no llega a concretar el goce de la felicidad y, menos aún, del amor. En el tercer nivel de *La vida es una novela*, cuyo marco es un coloquio sobre la imaginación y sus enseñanzas, Resnais cuenta con su estilo perfecto los acomodos y reacomodos amorosos de un conjunto de personajes que van de la frivolidad al idealismo. ¿Qué queda entonces? Una primera conclusión aproximativa: la vida es y no es una novela. El amor es simbólico, real e imaginario. El placer es una instancia que sólo puede concretarse en el momento en que el deseo es ya conocimiento.

Imaginación y realidad unidos por un mismo hilo conductor nos llevan a una cinta de Jacques Rivette: *El amor por los suelos* (1985). Los siglos corren y dejan sin sustancia algunos de sus fenómenos. De esa manera, el amor es ya un puro eco, un vaho que es simple representación, palabra perdida, al menos así se desprende de la comedia ideada por el magnífico cineasta francés. Con algo de espíritu de la obra teatral *Contando las maneras* de Edward Albee, Rivette desarrolla un mínimo esquema amoroso que es imagen de su decadencia. Los personajes actúan una situación dramática que es espejo de una realidad inmediata. Otra vez, como en *La vida es una novela*, lo real y sus ficciones se funden y confunden: ¿dónde empieza una y dónde termina la otra? Todo es un continuo plagado de espejismos, una *fata morgana* que se escapa del desierto de las conciencias amorosas.

Ya nada queda. Los celos, la violencia, el abandono son los signos del naufragio. Cupido es una estatua rota y enterrada en sus fragmentos. En la mesa una botella de vino Chateau Lynch-Bages anuncia placeres compartidos desde el refinamiento de la excepcionalidad a la rutina del hastío. Rivette se solaza en el tema y elabora la finísima trama por la que se escabulle un sentimiento que se hizo tradicional, pero que en *El amor por los suelos* recibe un ajuste de cuentas. Así pues, el cine contemporáneo ha hecho de la psicología amorosa un tema fascinante que admite toda clase de interpretaciones, ésta es una de ellas.