laFuga

Los antimodernos: una retaguardia de la vanguardia

Por Annalisa Mirizio

Tags | **Cine moderno**

El retorno de la imagen narrativa en el cine de Claire Denis

Dos son los rasgos del cine de Claire Denis que nos permiten ubicarla en aquella retaguardia de la vanguardia que hemos definido, con Barthes y Compagnon, como posición antimoderna. El primero es el retorno de "la imagen narrativa": o sea de una imagen que, despojada de su misión moderna de pedagogía de la visión, recupera su función clásica. El segundo, la presencia en sus films de un *plot*, una disposición de los hechos y las acciones, que sin rendirse nunca a la estructura ordenada del planteamiento, nudo y desenlace de la preceptiva hollywoodiense, fundamenta siempre el relato visual.

¿Frente a qué vanguardia retrocede Denis? En su caso es la Nouvelle Vague francesa y, en particular, la obra magna de su cineasta y teórico más célebre. La imagen -con Godard y después de Godard- se negaba ser tan sólo imagen narrativa. Más bien, debía abrazar conscientemente todas las posibles contaminaciones estéticas: teatrales, pictóricas, televisivas, siguiendo la estela de aquel cineasta que, como ha señalado Oubiña, se erige en el emblema de lo moderno, lo lleva al extremo, lo agota y lo vuelve pretérito. Si la idea de modernidad, ha escrito Oubiña, está ligada a la liquidación del pasado, Godard es el primer cineasta que filma como si el cine no existiera más. Es este el efecto de cataclismo invertido que producen sus films: "después de Godard comienza el cine; pero, a la vez, nada queda del cine después de Godard" [1]. Ya lo había advertido Susan Sontag, Godard no es solo un *iconoclasta inteligente*; es un *destructor* deliberado del cine (y no sólo clásico), el más tenaz, el más prolífico y oportuno, la "primera figura premeditadamente destructora" [2] del séptimo arte. ¿Hasta qué punto se puede ser modernos después de Godard?

Denis parece contestar a esta pregunta defendiendo que el proyecto moderno sólo puede sobrevivir con una vuelta a lo clásico, aunque esa vuelta no coincide con un retorno a las poéticas miméticas de lo premoderno sino que se inscribe en una relación de filiación que contempla a ambas herencias. Frente a los iniciales entusiasmos godardianos por la destrucción de lo clásico, los films de Denis exhiben, de una forma desprejuiciada, una estilización de lo visual que invita a la contemplación de la imagen como artefacto inspirado en la armonía de la forma. Sus relatos arman y desarman filiaciones consagradas, niegan relaciones con las consignas más nobles de la modernidad, declaran parentescos inconvenientes con, por ejemplo, el *spaghetti western* y ostentan indiferencia hacia aquellas pugnas modernas por dejar al descubierto los mecanismos de la representación. "Me reconozco en un cine que deposita su confianza en la narración plástica", declaró la directora francesa a los críticos de la revista *Cahiers du cinéma* que, en el año 2000, la enfrentaban a disyuntiva "estética o discurso" [3]. El cine puede ser una fuente de emociones para el espectador y un lugar de creación individual para el cineasta; y en esta concomitancia, para Denis, no hay contradicción alguna.

Hasta la fecha la cineasta ha realizado doce largometrajes: *Chocolat* (1988), *S'en fout la mort* (1980), *J'ai pas sommeil* (1994), *Nanétte et Boni* (1996), *Beau travail* (1999), *Trouble Every Day* (2001), *Vendredi soir* (2002), *L'Intrus* (2004), *35 rhums* (2008), *White Material* (2009) y *Les salauds* (2013) [4]. Pese a ser hoy una artista de reconocido prestigio internacional no ha dejado nunca de recordar su desconfianza hacia el culto cinéfilo moderno. Por ello Denis ha afirmado a menudo ser "hija de una cinéfila inculta" que no leía las revistas especializadas ni las crónicas divulgativas. Su madre simplemente vivía el cine como un medio de evasión, recordaba la directora tras el estreno de su primer film de ficción (*Chocolat*, 1988) [5]. A propósito de su misma experiencia de espectadora ha destacado sobre

todo la fascinación que sentía (antes de pasar al otro lado de la cámara) por el cine que confía en las imágenes y atrapa al espectador en la narración: "Mi ideal de cine: la luz, el encuadre, el ritmo. Amaba esas imágenes lacónicas y emotivas, *sin análisis psicológico*" [6].

No es una declaración inocente sino un programa estético preciso que se ha mantenido coherente en sus diversas obras y que nos permite decir que Denis ingresa en la historia del cine (no solo francés) como primera figura declaradamente antimoderna, en el sentido del término que hemos recuperado de Compagnon: de alguien que "está de vuelta" de las proclamas de la modernidad. O, por lo menos, de dos de ellas: la cinefilia ("somos los primeros directores conscientes de que Griffith ha existido", decía Godard) y la imagen como objeto aislado (solamente una imagen: *juste une image*), la imagen por la imagen sin finalidad narrativa.

En efecto, Denis es la primera directora que accede al panteón del cine creado por los críticos y cineastas cinéfilos de la Nouvelle Vague declarándose no simplemente no cinéfila, sino explícitamente anticinéfila, contraria a provocar al espectador una "indigestión" de citas, reenvíos, guiños para entendidos, alusiones para pocos informados, y todas las demás maniobras que el cine de los autores modernos (Godard, Truffaut, Resnais, entre otros) había desplegado para deshacerse de su condición de entretenimiento y consagrarse como pura forma artística.

Como ha recordado Rémi Fontanel, esto no ha impedido a Denis reconocer las influencias de otros en su oficio, pero este reconocimiento no se inscribe mediante la cita sino que se produce siempre de forma sesgada y discreta, a través de ecos, alusiones, sugerencias que pueden ser ignoradas sin menoscabo de la comprensión de la obra. La presencia de la herencia funciona más bien como una suerte de inscripción, en su creación, de su propia memoria de espectadora: una imagen que trae a la mente otra imagen vista en otro film. No referencia culta, ni recurso a la autoridad que garantice la pureza de su obra; menos aún gesto cinéfilo. Más bien una manera de repensar desde el presente la materia del pasado. Una forma de hacer resonar en su obra la de otros, que funciona como un eco ajeno surgido del fondo de sus construcciones formales [7]. Denis nunca distinguió entre su trabajo de cineasta y su rol de espectadora; tal vez por esto ha podido poner al centro de su creación la *visión*, entendida como el lugar del encuentro entre el film y el espectador. Es, por tanto, el lugar de una experiencia sensible. Sus imágenes parecen ser conscientes de que el sujeto, como ha escrito Didi Huberman -en un ensayo sobre el que volvemos más adelante-, no mira las cosas sin ser a su vez mirado por ellas [8].

Filiaciones

Una de estas formas de citación tácita es, por ejemplo, la que se encuentra en su film *Beau travail* (1999) inspirado en la *nouvelle* de Herman Melville *Billy Budd, Sailor* (1924) y que guarda relación también con las películas *Beau Geste* (1939) de William Wellman, *Billy Budd* (1962) de Peter Ustinov y *El soldadito* (1963) de Jean-Luc Godard de la que Denis retoma el personaje de Bruno Forestier. Y hay una filiación más: con la ópera *Billy Budd* de Benjamin Britten de la cual la directora recupera tanto la música como algunas reescrituras del texto original que el novelista E. M. Foster aportó en su libreto (escrito con Enric Crozier, 1951).

La obra de Denis, decíamos, está libremente inspirada en la *nouvelle* póstuma de Herman Melville *Billy Budd. Sailor (An Inside Narrative)*. Un relato que, como el mismo inciso señala, describe la vida interior de un barco de guerra y el destino particular de un marinero. De Melville la directora retoma ante todo la tensión triangular entre el envidioso maestro de armas John Claggart, el severo capitán Vere y el *Bello Marinero* Billy Budd; triángulo que Denis traslada a la estructura militar de la Legión Extranjera en el desierto de Yibuti, donde el soldado Sadain, bello e ingenuo como Billy, atrae sobre sí la envidia del sargento Galoup que intenta, por ello, matarle. A diferencia del maestro de armas, que Billy mata de un puñetazo, Galoup terminará por ser descubierto y castigado con la expulsión de la Legión.

Hay un flanco melvilliano más en el film de Denis. Es el elemento central del film y será un rasgo recurrente en la obra de la cineasta, desde *J'ai pas sommeil* (1994) a su última película *Les salauds* (2013). Este elemento- que es, por explícita declaración del narrador, el tema central del relato *Billy Budd*- es la *naturaleza oculta* del ser humano (en el caso del relato de Melville, el del maestro de armas

[9]), y más en particular *un tipo de depravación natural* que no participa de lo sórdido ni de lo sensual, sino que es un mecanismo en el que la razón y la cordura están al servicio de lo irracional, es el *misterio de la iniquidad*.

El sargento Galoup (Denis Lavant), de *Beau travail*, como Camille (Richard Courcet), el protagonista de *J'ai pas sommeil* que se gana la vida como *drag queen* y como *serial killer* de viejecitas, es similar a Edouard Laporte (Michel Subor), el empresario de éxito que, para no aburrirse, organiza espectáculos incestuosos en *Les salauds*; todos son figuras de esta depravación. Una forma del alma cuya dimensión aterradora reside en su carácter ordinario y urbano. Un tipo de depravación en la que, como explica el narrador de *Billy Budd*,

La civilización, especialmente si es del tipo más austero, le es muy propicia. Se envuelve en el manto de la respetabilidad. Tiene ciertas virtudes negativas que les sirven de auxiliares silenciosos. Nunca permite al vino que la descubra. No es ir demasiado lejos decir que no tiene vicios ni pecadillos. Hay en ella un orgullo fenomenal que los excluye. Nunca es mercenaria ni avariciosa. [10]

Estos filmes de Denis (desde *J'ai pas sommeil* a *Les salauds*) pueden pensarse como la puesta en escena de esta depravación, de esta contradicción o colisión entre razón y perversión que se interpelan mutuamente. En sus personajes, como en el maestro de armas de Melville:

> (…) aunque el ánimo equilibrado y la conducta discreta del hombre parecerían indicar una mente especialmente sujeta a las leyes de la razón, sin embargo, en el fondo de su corazón, parece revolverse en total exención respecto a esa ley, teniendo aparentemente poco que ver con la razón, si no es para emplearla como instrumento ambiguo para lograr lo irracional. Es decir: para el cumplimiento de un objetivo que, en el desenfreno de la atrocidad, parecería participar de lo insano, hará un juicio frío, sagaz y cuerdo. [11] cualesquiera que sean sus objetivos –y el objetivo nunca se declara–, *el método y el procedimiento exterior son siempre perfectamente racionales*. [12]

Como el relato de Melville, también los filmes de Denis parecen asomarse sobre esta naturaleza depravada, de la cual ninguna verdad puede decirse sino de forma *asimétrica*; nada puede afirmarse sino de manera sesgada [13] . Todo lo que las piezas del rompecabezas pueden ofrecer sobre estos personajes es, como admite el narrador, un montón de conjeturas, un relato que conserva solo la estela de las intrigas, mientras se sustenta de interrogantes que permanecen abiertos. Como los que circulan en el barco acerca del pasado del maestro de armas o del propio Billy, cuyo origen desconocido despierta rumores sobre su posible carácter angélico. O como los que en *Les salauds* rodean el suicidio del padre y la locura de la hija después de haber consumado el incesto, frente al empresario Edouard Laporte y su público de *voyeurs* de la alta burguesía parisina. Recordemos las palabras del narrador melvilleano:

> ¿Qué pasaba con el maestro de armas? Y, pasara lo que pasara, ¿cómo podía tener relación directa con Billy Budd, con quien antes del asunto de la sopa derramada jamás había entrado en contacto, ni oficial ni de otra índole? (…) Ahora si inventásemos algo sobre el pasado más personal de Claggart, algo en referencia a Billy Budd, del que éste fuera completamente ignorante, algún incidente romántico que implicara que Claggart conocía al joven marinero desde algún tiempo antes de haberle visto a bordo del setenta-y-cuatro cañones, todo ello, nada difícil de hacer, podría servir de modo más o menos interesante para explicar cualquier enigma que parezca ocultarse en el asunto. Pero, de hecho, no había nada de ese tipo. [14]

Lo que Denis traslada al cine es esta estructura hecha de pedazos, este terreno incierto en el que la narración mide sus posibilidades para dar cuenta de algo misterioso que, en este caso, es la depravación. El resultado es, como se detallará más adelante, un tipo de narración paratáctica en la cual las piezas se yuxtaponen para armar no un arco narrativo clásico sino una conjetura, una forma de progresión dramática en la que la conclusión es ofrecida ya desde el principio y la máquina narrativa va en busca de las razones de este desenlace.

Es lo que ocurre también en *Beau travail* que comienza con un hombre (el sargento Galoup) que recuerda sus tiempos en la Legión Extranjera. Su voz en *off* acompaña las primeras imágenes que muestran una vida austera y solitaria en los barrios periféricos de Marsella. Es un hombre derrotado y solo. Enseguida el campo se abre a los desiertos africanos y muestra su pasado entre soldados,

prostitutas y pasajes tórridos. La trama es mínima, los diálogos escasos. Hay pero lo esencial para captar la intriga: el sargento Galoup perturbado por la llegada del "Bello soldado" Sedain, joven y hermoso como Billy, quiere su muerte; para lograrla lo envía en el desierto de sal con una brújula trucada. Descubierto, Galoup será expulsado de la Legión. Nada se afirma acerca de las razones de su turbamiento o las causas de su odio. Las piezas del relato no están allí para confeccionar un mensaje, para expresar un juicio, simplemente intentan dar cuenta del pasado de Galoup: las cosas han ido así pero podrían haber ido también de otra manera.

La crítica ha considerado que la relación con la tradición moderna, con el magisterio godardiano, se establece en este film a partir de la elección para el rol del comandante de la Legión del mismo actor (Michel Subor) que había interpretado *El soldadito* (1963) de Godard. Una relación que parece confirmada por el hecho de que en el film de Denis el personaje lleva el mismo nombre de aquel Bruno Forestier desertor del ejército francés que había protagonizado la película de Godard, así que, ha señalado Losilla, es en realidad el mismo personaje treinta y cinco años más tarde [15]

Ahora bien, el "soldadito" de Godard era un joven parisino (Bruno Forestier interpretado, como se ha dicho, por Michel Subor) huido a Ginebra tras haber desertado y que en la ciudad suiza militaba en una organización de extrema derecha que se oponía a la resistencia argelina. Era un sicario principiante y algo torpe que se entregaba al pasado colonial francés en el momento de su derrumbe. Forestier al principio no logra siquiera llevar a cabo el crimen que le ha sido encomendado y por ello será descubierto, capturado y torturado por el Frente Nacional de Liberación argelino. Igual destino pero con verdugos de signo político contrario tocaba, en el film de Godard, a su compañera Verónica que sucumbía a las torturas de los terroristas de extrema derecha entre los que militaba Forestier. No está de más recordar que fueron estas alusiones a la tortura en la guerra de Argelia las que provocaron la intervención de la censura y determinaron el bloqueo de la difusión de la película en Francia durante más de dos años. Filmada en 1961 la película fue distribuida solo en 1963.

En el film de Denis, al contrario, Bruno Forestier es, como se ha señalado, el comandante de la base de la Legión extranjera en el desierto de Yibuti, una suerte de disciplinario capitán Vere de Melville; un hombre prudente, riguroso, que reina sobre sus legionarios; un hombre que ha aprendido del tiempo, que ha hecho del tiempo una escuela de vida: "Tengo mucho tiempo delante", decía en *off* el soldadito de Godard al final del film.

Beau travail no reescribe el dispositivo de *El soldadito* sino que apunta a una continuidad entre la historia contada por Godard y la que se propone contar Denis, un hilo temporal que une la guerra de Argelia y el presente de la Legión Extranjera. En este relato, Bruno Forestier funciona a la vez como persona, como testimonio corporal de la historia francesa, pero también como personaje que sobrepasa el marco de su historia para entrar en otra historia [16] : ¿qué le ha pasado a este personaje que fue implicado en la guerra de Argelia hace casi cuarenta años? Se pregunta la espectadora Denis. Ha acabado lógicamente en la Legión.

El Forestier del pasado aflora en diversas maneras en la superficie del film de Denis. Hay planos idénticos: el Bruno delante el espejo en el film de Godard reaparece en el film de Denis haciendo el mismo gesto en el espejo, casi la puesta en escena de una reaparición del personaje que pasa por el gesto [17] . Pero también por la imagen: una fotografía de un joven Michel Subor aparece fugazmente para explicitar la continuidad temporal a la que su cuerpo apunta. Tampoco faltan las citas explícitas en los diálogos: las últimas palabras, ya en *off*, de Subor en *El soldadito* "Para mí el tiempo de la acción ha terminado. Ahora empieza el tiempo de la reflexión. Tengo mucho tiempo delante" son las primeras que pronuncia al principio de *Beau Travail* el sargento Galoup (Denis Lavant), y también en *off*: "Marsella. Febrero. Tengo mucho tiempo frente a mí".

Carlos Losilla ha leído la presencia de este personaje en la obra de Claire Denis como una declaración de la directora sobre la imposibilidad de continuismo con respecto a las propuestas estéticas de la Nouvelle Vague y por ello como una forma de disidencia en quiasmo con respecto al cine de Godard [18] . Al final de su estudio sobre la *invención* de la modernidad, Losilla defiende que la negativa desplegada contra las formas clásicas por los directores de la Nouvelle Vague acabó produciendo unas preceptivas que lo convirtieron en un nuevo "cinéma de papá" (así los jóvenes directores habían

definido el cine francés de los años cuarenta) que invitaba a un nuevo *parricidio* [19] . Esta invención del cine moderno por mano de los *cahieristes* se sustentaba de un rechazo que, para el crítico catalán, en realidad no fue tal, en el sentido de que (ya lo hemos señalado en la primera parte) para Losilla las obras de Godard, Truffaut, Chabrol o Rivette deberían leerse más bien como "una continuación del clasicismo por otros medios, incluso su salvación, su rescate en detrimento de un cierto (otro) cine 'moderno' más radical" que para Losilla se encuentra en la obra de Bresson, Antonioni o Bergman [20]

Claire Denis ha mantenido, en efecto, desde su exordio con *Chocolat* (1988), una relación dudosa frente a las propuestas estéticas de la Nouvelle Vague, movimiento que, dicho sea de paso, se había declarado muerto ya en 1965, cuando con un número especial de *Cahiers du cinéma* y un dossier titulado "Crise du cinéma français" cerraba cualquier expectativa de supervivencia del cine y apuntaba hacia la televisión. "Espero el fin del cine con optimismo" fue la respuesta de Godard a quienes le invitaban a pronunciarse sobre el futuro del cine francés. La Nouvelle Vague había muerto pero, como recuerda Esteve Riambau, sus protagonistas se preocupaban de hacer lo posible para que la etiqueta sobreviviera y también su magisterio [21]

Treinta años después de este certificado de defunción, Claire Denis inscribe en *Beau travail* un diálogo con aquellas poéticas, no para rescatarlas sino para explicitar la imposibilidad de continuar en sus sendas, según afirma Carlos Losilla. El crítico recuerda que en una mesa redonda organizada en 1998 por la misma revista que había declarado muerta la Nouvelle Vague, Claire Denis no dudó en expresar su renuencia hacia una cierta manera de hacer de la imagen el lugar de una pedagogía de la visión así como su despreocupación por la filiación de sus obras con respecto a este movimiento:

> En lo que me concierne, *yo no quería ir al cine como se va a la escuela*, con la perspectiva de aprender algo. Sin embargo, aunque no se quisiera saber nada, es difícil dejar de lado la *Nouvelle Vague*, lo mismo ocurre con el primer Bresson. (...) Después, cada uno hace su propia cocina, reconstruye su propia *Nouvelle Vague*. Importa poco si continúa o no. [22]

A la luz de estas declaraciones, la elección de Michel Subor puede ser leída (y así lo hace Losilla) como una manera de inscribir en el plano el paso de un tiempo que no es solo el tiempo del personaje sino también el tiempo del mismo cine. Además de ser un testimonio corporal que lleva en su rostro y su cuerpo los signos del tiempo, Subor es también una cita intertextual del cine de la Nouvelle Vague [23] . No obstante, su presencia no cumple la función de mitificar aquel cine sino, al contrario, parece estar al servicio de su liquidación. Bruno Forestier/Michel Subor es, para el crítico, el "testigo de un desmoronamiento filial, de una desilusión, o quizás, directamente de la necesidad de un parricidio" porque este personaje, encarnación del modelo paterno, se revela al final de la película, como cierta herencia cinematográfica, un *modelo erróneo*. Explica Losilla:

El teniente Galoup (Denis Lavant) se precipita en la miseria, en el fracaso y la degradación –en los dos sentidos de la palabra, pues es expulsado de la Legión tras su intento de asesinato-, por haber creído en un padre que finalmente se revela un modelo erróneo, o quizá por haber escogido un objeto de deseo que es incapaz de corresponderle: la Nouvelle Vague se ha convertido en *la belle indifférente*. [24]

También Judith Mayne [25] ha leído en la obra de Denis una negativa desplegada en contra del magisterio de la Nouvelle Vague. En particular, la presentación erótica que el film hace del cuerpo masculino y la homosexualidad que aflora en los planos serían para Mayne una respuesta a la insistente exploración del deseo heterosexual en el cine de aquel movimiento. El triángulo homoerótico y homosocial del relato de Melville ocuparía, en este sentido, el lugar que ocupaba en *El soldadito* la pareja heterosexual (Michel Subor - Anna Karina) mientras la belleza desnuda del cuerpo masculino serviría como contrapunto a la mujer icono de Godard (Anna Karina).

Por otro lado, Javier H. Estrada ha subrayado que no solo Galoup sino todos los legionarios de Denis son huérfanos, ética y literalmente. Son hombres cuyos ideales se perdieron en un pasado ya hecho añicos y cuya presencia en Yibuti carece a todas luces de sentido. Además, la cohesión y la fraternidad, como los valores que deberían sustentar sus virtudes, han sido remplazadas por una competitividad cuya ferocidad llega hasta el crimen [26] . En efecto, nada queda en los diálogos de Denis de aquella eterna oposición entre ley humana y justicia (divina) que estructuraba la adaptación de la *nouvelle* de Melville realizada por Peter Ustinov (*Billy Budd*, 1962). Menos aún queda de aquella

decencia y virtudes que en la película *Beau Geste* (William Wellman, 1939) movían el huérfano Beau a atribuirse un robo no cometido [27]. En el que fue, tal vez, el film más célebre de Hollywood, la Legión era, como en la obra homónima de P. C. Wren (1924), un lugar donde vivir y morir por honor. Al contrario, *Beau travail* representa el ocaso de aquella masculinidad heroica y virtuosa, de aquel amor fraternal y devoto que el film celebraba. Como ha señalado Jean-Luc Nancy en su elogioso comentario del film, la ironía del título ("buen trabajo") insiste más bien en la naturaleza perversa, la *areligión* -como la define el filósofo- de aquel mundo sin Dios de Melville que Denis traslada a la Legión; un mundo donde el orden ritual, la belleza formal y los gestos viriles remiten siempre y solamente a un edificio vacío [28].

Notas

1

Oubiña, David, *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2000, p. 128.

2

Sontag, Susan, *Estilos radicales*, Barcelona: Random Huose, 2011 (1ª edición orginal en inglés de 1969), p. 296.

3

Beau travail: L'esthétique contre le récit? Entretien avec Claire Denis", *Cahiers du cinéma* (545, abril de 2000). La entrevista realizada por Jean-Marc Lalanne y Jerome Larcher se encuentra citada en Arroba, Álvaro (ed.), *Claire Denis. Fusión fría*, Madrid: Ocho y medio, 2005, p. 14.

4

Denis es también la autora de tres documentales *Man No Run* (1989) sobre el grupo *Les Têtes brûlées* que compone música africana, *Jacques Rivette le veilleur* (1990) realizado con Serge Daney para el programa de televisión *Cinéma de notre temps* y *Vers Mathilde* (2005) dedicado a la bailarina y coreógrafa Mathilde Monnier. Sus tres campos de interés artístico son la música, el cine y la danza.

5

Fontenel, Rémi, "Le cinéma de Claire Denis: une cinéphilie de l'ingestion" en *Du spectateur au créateur. La cinéphilie des cinéastes*, tomo I, París, L'harmattan, 2013, pp. 12-26, cit. p. 16 y p. 19.

6

Bonvoison, Samra y Brault-Wiart, Mary-Anne, *L'Aventure du premier film*, Paris: Bernard Barrault, 1992, p. 34, subrayado nuestro.

7

Fontenel, Rémi, *op. cit.*, pp. 22-23.

8

Didi-Huberman, George, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manatial, 2004 (1ª edición original en francés de 1997).

9

Grant, Catherine, "Recognising *Billy Budd* in *Beau travail*: Epistemology and Hermeneutics of an Auteurist 'Free' Adaptation", *Screen* (43.1, 2002), pp. 57-73.

10

Melville, Herman, *Bartleby, el escribiente. Benito Cereno. Billy Budd*, Edición de Julia Lavid, Madrid: Cátedra, 2001, pp. 245-246, subrayado nuestro.

11

...

12

Melville, Herman, *op. cit.*, pp. 245-246, subrayado nuestro.

13

Melville, Herman, *op. cit.*, pp. 50-51.

14

Melville, Herman, *op. cit.*, p. 243.

15

Losilla, Carlos, *La invención de la modernidad, o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine* , op. cit. p. 226.

16

"Las películas que me gustan en la actualidad- había declarado la directora solo un año antes del estreno de *Beau travail*- son aquellas en las que los personajes tienen esa opacidad y esa capacidad para sobrepasar el marco mismo de su historia". En *Cahiers du cinéma*, "Nouvelle Vague, une légende en question", número extraordinario, 1998. Cfr. también Losilla, Carlos, *La invención...*, *op. cit.*, p. 225.

17

Fontenel, Rémi, *op. cit.*, p. 18.

18

Losilla, Carlos, *La invención..., op. cit.*, p. 226.

19

Losilla, Carlos, *La invención..., op. cit.*, p. 227.

20

Losilla, Carlos, *La invención..., op. cit.*, p. 224.

21

Riambau, Esteve, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1998, p. 229.

22

Citado en Losilla, Carlos, *La invención..., op. cit.*, p. 225.

23

Losilla recuerda que Subor había prestado su voz al narrador de *Jules et Jim* (1962) de Truffaut.

24

Losilla, Carlos, *La invención..., op. cit.*, p. 227.

25

Mayne, Judith, *Claire Denis*, Urbana: University of Illinois Press, 2005 p. 93-95.

26

Estrada, Javier H., "La reina (francesa) de África", *Cahiers du cinéma España* (mayo de 2011), pp. 16-17.

27

Maule, Rosanna, "The dialectics of transnational identidy and female desire in four films of Claire Denis", en Dennison, Stephanie y Lim, Song Hwee (eds.), *Remapping world cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, Londres: Wallfloer Press, 2003, pp. 73-87, cit. p. 84.

28

Nancy, Jean-Luc, "L'arreligion. Autour de *Beau travail*", *Vacarme* (14, invierno de 2000), pp. 69-70.

Como citar: Mirizio, A. (2026). Los antimodernos: una retaguardia de la vanguardia, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-01] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/los-antimodernos-una-retaguardia-de-la-vanguardia/1307