

Cine y semioclastia:

A propósito de *Un sol interior* de Claire Denis, inspirada en *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes.

Dr. Marcelo Báez Meza
Escuela Politécnica Superior del Litoral
miamibaez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9340-5781>

Recibido el: 30-04-2024 • **Aceptado** el: 01-07-2024

RESUMEN

El artículo ofrece un análisis detallado de la película *Un bello sol interior*, dirigida por Claire Denis, inspirada en la obra de Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*. La narrativa cinematográfica se presenta como una serie de viñetas teatrales que exploran el amor desde diversas perspectivas, reflejando la fragmentación y discontinuidad que Barthes atribuye al discurso amoroso. La protagonista, Isabelle, interpretada por Juliette Binoche, atraviesa una serie de encuentros amorosos que ilustran su constante búsqueda del amor, mientras enfrenta la angustia y la desilusión.

La cinematografía de Agnes Godard complementa la visión de Denis, presentando una estética sensorial que resalta la vulnerabilidad y la belleza efímera de la protagonista. La película evita referencias directas al texto de Barthes, pero captura su esencia a través de la representación de la angustia amorosa y la fragmentación del discurso amoroso. Denis logra un gesto de semioclastia, redefiniendo las relaciones sentimentales y nuestra relación con el cine.

El artículo concluye destacando la autonomía de la obra de Denis y la icónica actuación de Binoche, quien, como Barthes describe a Greta Garbo, posee una belleza que es tanto perfecta como efímera. La película, por derecho propio, se erige como un ejemplo del arte de contar historias audiovisuales.

ABSTRACT

The article provides a detailed analysis of the film "Let the Sunshine In" directed by Claire Denis, inspired by Roland Barthes' work, "A Lover's Discourse: Fragments." The cinematic narrative is presented as a series of theatrical vignettes that explore love from various perspectives, reflecting the fragmentation and discontinuity that Barthes attributes to the discourse of love. The protagonist, Isabelle, played by Juliette Binoche, undergoes a series of romantic encounters that illustrate her

constant search for love while facing anguish and disappointment.

Agnes Godard's cinematography complements Denis's vision, presenting a sensory aesthetic that highlights the protagonist's vulnerability and ephemeral beauty. The film avoids direct references to Barthes' text but captures its essence through the representation of amorous anguish and the fragmentation of the discourse of love. Denis achieves a semioclastics gesture, redefining sentimental relationships and our relationship with cinema.

The article concludes by highlighting the autonomy of Denis's work and Binoche's iconic performance, who, as Barthes describes Greta Garbo, possesses a beauty that is both perfect and ephemeral. The film, in its own right, stands as an example of the art of audiovisual storytelling

PALABRAS CLAVES

Cine, Semioclastia, Discurso amoroso, Análisis cultural, Narrativa Audiovisual.

KEY WORDS

Cinema, Semioclastics, Love Discourse, Cultural Analysis, Audiovisual Narrative.

El sujeto que aquí habla ha de reconocer algo: le gusta salir de una sala de cine

Roland Barthes, "Salir del cine"

Es pues un enamorado el que habla y dice:

R.B., *Fragmentos de un discurso amoroso*

Al final del prólogo a la edición de 1970 de *Mitologías*, Roland Barthes (1915-1980) insertaba el neologismo "semioclastia" que bien pudiera ayudar en el análisis de *Un beau soleil intérieur* (2017) de Claire Denis (París, 1946), filme ligeramente basado en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) que constituyó el punto de giro en la bibliografía del semiólogo francés.

Denis es una realizadora audiovisual que estudió economía para luego enrolarse en el entonces llamado Instituto de altos estudios cinematográficos de París. Su *Buen trabajo* (1999) apareció, a principios de diciembre de 2022, en el puesto séptimo de la lista de las mejores películas de la historia según la encuesta que hace cada diez años la revista británica Sight and Sound. Sobre ese filme el historiador de cine, David Thomson, ha dicho que se trata de lo mejor que se ha filmado en el género del cine bélico, tanto así que afirma que «es una película que hace que *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick luzca como adolescente y oclulta (al mismo tiempo que torpe y remachada)¹. Ha sido primera ayudante de dirección de cineastas de referencia como Wim Wenders (a quien asistió en *Paris-Texas*), Jim Jarmusch (*Down by Law*) y Costa-Gavras (*Hanna K*), y ha terminado ella misma

¹ David Thomson, *The New Biographical dictionary of Film: Updated and Expanded* (New York: Knopf, 2010), 257.

por convertirse en una referencia importante. Los dos temas que vertebran su abundante filmografía son el deseo femenino y el colonialismo. Este último *motivema* se entiende por los países africanos donde vivió de niña la realizadora (Camerún, Burkina Faso, Senegal y Somalia), ya que su padre fue diplomático de carrera, según unas fuentes, administrador colonial, según otras, en esos países africanos que estaban bajo el régimen francés.

Roland Barthes es lo que George Steiner llama un maestro de lectura, alguien que ha enseñado a diversas generaciones a leer de manera crítica. Quien mejor lo ha definido es la escritora Susan Sontag:

Pese a todas sus contribuciones a lo que aspiraba a ser la ciencia de los signos y las estructuras, el empeño de Barthes fue esencialmente literario: el escritor organizando, bajo una serie de auspicios doctrinales, la teoría de su propia mente. Y cuando la actual acotación de sus logros a las etiquetas de la semiología y el estructuralismo desaparezca, como sin duda sucederá, Barthes adquirirá la figura, me parece, de un *promeneur solitaire* bastante tradicional, y de un escritor mayor de lo que ahora proclaman incluso sus más fervientes admiradores².

Su condición de caminante solitario, como le llama la autora de *Contra la interpretación*, implica que transitó por senderos no explorados previamente. Fue el primero en aplicar la semiología a todo tipo de fenómenos culturales. Él podía hablar con soltura del último Citroën hasta el último grito de la moda. Sus trabajos en el análisis estructural del relato constituyen la piedra de toque de la narratología como disciplina. El irónico título que le dio la revista Playboy (septiembre de 1977) es quizá el más preciso: el mayor descifrador de mitos de nuestro tiempo.

De ser un científico del lenguaje para unos cuantos que podían escucharlo en las aulas, o de ser un colaborador habitual de revistas especializadas, se convirtió en un fenómeno de masas, llegando a vender el primer año cien mil copias de sus fragmentos amorosos. El crítico literario nacido en Cherburgo se convirtió desde entonces en un personaje público de gran notoriedad. De ser un profesor universitario pasó a convertirse en el hombre del mes de la revista Playboy con quien sostuvo una entrevista de la cual extraemos algunas declaraciones.

La relación de Barthes con el séptimo arte fue tan estrecha (es junto a Jacques Rancière y Gilles Deleuze de los que más han aportado sobre cómo se debe pensar y discutir sobre cine) que las ofició de actor en el filme *Las hermanas Bronte* (1979) de André Téchiné, en el que interpreta al escritor británico William Makepeace Thackeray, autor de *Barry Lyndon*, en una escena de tres minutos. Su primer texto sobre cine se publicó cuando tenía 28 años, en 1943, y fue una breve reseña sobre *Les Anges du péché* de Robert Bresson; el último que escribió fue en enero de 1980, tres meses antes de morir, para un homenaje público en Bolonia a Michelangelo Antonioni por ocasión de la entrega del premio Archiginnedio d'Oro.

Barthes fue el primero en aplicar el instrumental semiológico al mundo de las imágenes móviles.

² Susan Sontag, *Cuestión de Énfasis* (Madrid: Alfaguara, 2011), 81.

En 1960 en la *Revue Internationale du Filmologie* publique “El problema de la significación en el cine” como autor y “Las ‘unidades traumáticas’ en el cine. Principios de investigación” con Gilbert Cohen-Séat como co-autor; en 1961 edita con Edgar Morin y Jean Rouch un análisis sobre *Crónica de un verano* (1961) de Jean Rouch; en 1963 la revista *Cahiers du Cinéma* lo entrevista produciendo el que será el ideario barthesiano “Sobre el cine” en el que menciona *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel y *L’Inmortelle* (1963) de Alain Robbe-Grillet; en 1964 la revista *Image et Son* lo interroga dando como resultado el texto “Semiología y cine” en el que menciona filmes como *El silencio* (1963) de Ingmar Bergman y *El hombre del río* (1964) de Philippe de Broca; en 1966 imparte la conferencia “Principios y perspectiva del análisis estructural” en el marco del Festival de Cine de Pessaro, Italia, en el que menciona *L’Année dernière à Marienbad* (1961) Alain Robbe Grillet.

Antes de entrar a definir lo que es la semioclastia es preciso hacer un breve paneo de la relación de Barthes con el séptimo arte. Por más que él diga haber sido un simple aficionado, en una entrevista recogida en *El grano de la voz*, en la que se refiere a sí mismo como un consumidor de cine «de una manera puramente proyectiva y no como un analista»³, estamos ante una de las más lúcidas conceptualizaciones de lo que es el acto de visionar una película.

Van unos cuantos subrayados tomados del señero texto “Salir del cine”: «No le gusta hablar inmediatamente del filme que acaba de ver (...); «Es evidente que se sale de un estado hipnótico(...); «Se suele ir al cine a partir de un ocio, de una disponibilidad, de una vocación(...); “La oscuridad de la sala está prefigurada por el ensueño crepuscular(...); «Ese festival de los afectos al que llamamos película(...); «El espectador de cine podría hacer suya la divisa del gusano de seda *Inclusum labor illustrat*; justamente porque estoy encerrado trabajo y brillo con todo mi deseo”; “¿Qué es la imagen fílmica (comprendiendo el sonido también)? Una trampa”⁴. Ramillete de citas que permite explorar los conceptos barthesianos de cine, filme, espectador, cinefilia e imagen cinematográfica. Más que una poética del ver, estamos ante una ética del cinéfilo. Su actitud hacia el séptimo arte es la de un iconófilo, alguien que ama el mundo en *technicolor* y que intuye el andamiaje conceptual que se le debe poner a la intervención de la semiología en la cinematografía.

La semioclastia debe entenderse como una actitud no reverente hacia los fenómenos culturales. Como ejemplos están los textos publicados en *Mitologías* sobre Greta Garbo, la representación de los romanos en el cine, Charles Chaplin, el *music hall*... Pero veamos cuál es el contexto en el que aparece el neologismo que da título a nuestro ensayo.

Sin embargo, lo que permanece, además del enemigo capital (la Norma burguesa), es la necesaria conjunción de estos dos gestos: ni denuncia sin su instrumento fino de análisis, ni semiología que no se asuma, finalmente, como una semioclastia⁵.

3 Roland Barthes, *El grano de la voz* (México: Siglo XXI editores, 1983), 21.

4 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obstuso: Imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós. 1986), 350-353.

5 Roland Barthes, *Mitologías* (México: Siglo XXI Editores, 1980), 7.

Nótese el uso de la palabra 'denuncia' como gesto analítico principal, acompañado por las herramientas del análisis y de la crítica del discurso. En palabras del mismo teórico, la intención de los textos que conforman *Mitologías* era hacer «(...) una crítica ideológica del lenguaje de los *mass media* y, por otro, hacer un primer desmontaje semiológico de ese lenguaje⁶». Esta doble intencionalidad (de crítica y de desmontaje) es parte de la semioclastia, tan necesaria para decodificar todo tipo de fenómenos culturales, especialmente cuando comenta de manera somera pero certera determinados filmes: *Julius Caesar* (1953) de Joseph L. Mankiewicz, *Modern times* (1936) de Charles Chaplin, *On the waterfront* (1954) de Elia Kazan, *Queen Christina* (1933) de Reuben Mamoulian, *Le Beau Serge* (1959) de Claude Chabrol y *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti.

Esta es la base de la semioclastia barthesiana: el objeto fílmico se decodifica a través de una crítica ideológica del capitalismo y de la cultura de masas. En una entrevista, realizada por la revista *Cahiers du Cinema*, el entrevistador resume lo que es el séptimo arte desde una perspectiva barthesiana: "Todo ocurre en el cine como si desde el momento en que se avanzara en una relación semiológica, ésta fuera inmediatamente contradicha". (Barthes 1983, 22) Esa contradicha es el basamento de la semioclastia: el irse contra algo que ya está establecido; que es lo que precisamente hará la directora Claire Denis con *Un bello sol interior*.

Vamos ahora a entrar al libro que da título a nuestro trabajo y que cotejaremos con la propuesta audiovisual. Nadie mejor que el mismo Barthes para explicar su posición de analista del discurso: «Me sitúo no como alguien que trata de llegar a la originalidad sino como alguien que trata de dar a su voz cierta marginalidad⁷. En su *fragmentarium*, Barthes le da voz al enamorado (en esto radica su originalidad) y trata de sacar de su marginalidad al discurso sentimental. El paratexto que precede a la obra es muy puntual en este sentido: «Es pues un enamorado el que habla y dice⁸. Ese habla, ese decir, se capta a través de setenta y nueve figuras retóricas que el autor ha identificado (en una entrevista confiesa que tenía más tropos pero que en un ejercicio de autocrítica los eliminó).

Cada figura está asumida por una voz en primera persona del singular: la ausencia, los celos, la declaración, el encuentro, el llanto, la magia, el rapto, el recuerdo, la soledad, el te amo, la ternura, la unión, la verdad, etc. A la manera de una enciclopedia, cada figura de estilo está complementada por notas al margen en la que aparecen títulos de obras literarias, en su mayoría, novelescas: *Penas del joven Werther*, *Un amor de Swann*, *Los hermanos Kamarazov*, *Bouvard y Pecuchet*, *Las relaciones peligrosas*, entre otros. Estos paratextos permiten dialogar a la literatura con las frases y emociones cotidianas del sujeto enamorado.

Como casi todos los libros de Barthes, este surge de su trabajo como académico, del contacto con los estudiantes. En este caso particular, incorpora anécdotas y confidencias de amigos. Se trata de un libro hecho por encargo. Es también su título que más sorpresas le trae por la cantidad de reimpressiones y reediciones. De ser un semiólogo prestigioso entre sus pares pasó a ser, como

6 Roland Barthes, *Mitologías* (México: Siglo XXI Editores, 1980), 7.

7 Barthes, *El grano de la voz*, 289.

8 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, (México: Siglo XXI editores, 1987), 19.

ya se ha dicho, de manera no intencional, una celebridad de las que él elegantemente se burla en *Mitologías* (pienso en “El escritor en vacaciones”).

El productor Oliver Delbosc (Toulouse, 1958) había comprado los derechos del libro de Barthes para crear una serie de cortometrajes que pudieran ilustrar los tropos amorosos, con sus ejemplos tomados de la literatura, y con los que Barthes forma y conforma su diccionario sentimental. A la final, la serie de cortos no cuajó como proyecto y se abordó a la directora Claire Denis para que adaptara ella sola la totalidad de la obra. En una actitud que puede ser tachada de semioclasta, la cineasta trabajó con su habitual guionista, Christine Angot, y siguió el consejo que Jorge Luis Borges le dio a un cineasta que deseaba adaptar su cuento “Emma Zunz”: «Olvídese del original».

En una entrevista para la cadena SER, en el marco del festival de San Sebastián, la periodista Pepa Blanes señala analogías entre el autor de *El placer del texto* y la directora de *Un bello sol interior*.

Su cine tiene mucho de la semiótica de Roland Barthes, aunque para la directora no hay teoría detrás de sus películas. Denis reconoce que tiene cierta relación con el filósofo francés. “Recuerdo que un productor me pidió adaptar *Fragmentos del discurso amoroso* de Roland Barthes. “Yo dije que no, había leído el libro de joven, pero no sabía cómo abordarlo”. Sin embargo, parece que la obra de Claire Denis indague en contar los fragmentos amorosos de las mujeres, normalmente contados por hombres o reducidos al objeto del deseo. La pasión amorosa como delirio, como algo que domesticar. Eso estaba en Barthes y está en la obra de Denis⁹.

Como se puede colegir de estas declaraciones, Denis sabe, al igual Barthes, que «no es un libro sobre el discurso amoroso, es el discurso de un sujeto enamorado»¹⁰ Ella está convencida que son fragmentos femeninos de un discurso amoroso, cuyo vehículo es un personaje construido para que sea interpretado por la actriz francesa Juliette Binoche. La idea barthesiana que va a primar en el filme es que «el enamorado es el semiólogo silvestre en estado puro. Pasa todo su tiempo leyendo signos»¹¹. En este caso, la enamorada es una semióloga en modo primitivo.

La época en la que nace la adaptación audiovisual del libro de Barthes es el final de la segunda década del siglo XX, en pleno auge de la web 2.0. Las nuevas tecnologías conciben al amor como un producto muy distinto de finales de 1970. En el tiempo y espacio del semiólogo, como él mismo escribió en *El grano de la voz*, «el amor está pasado de moda en los medios intelectuales» o «se desvaloriza al enamorado que es asimilado a un lunático, a un loco¹²». No está de moda el amor *fou*: «El amor-pasión no es bien visto, se le considera un mal del que hay que curarse, ya no se le atribuye un poder de enriquecimiento»¹³. Lo más preocupante de su tiempo, señaló Barthes, es que «no existe un gran lenguaje que se haga cargo del sentimiento amoroso». (Barthes 1983, 294)

9 Pepa Blanes, *Claire Denis, la mujer que inspira a las nuevas directoras del cine de autor* (Madrid: Cadena SER, 2022), en línea.

10 Barthes, *El grano de la voz*, 292.

11 Barthes, *El grano de la voz*, 309.

12 Barthes, *El grano de la voz*, 298.

13 Barthes, *El grano de la voz*, 299.

Freud y Lacan (también citados por el semiólogo en su *Fragmentarium*) lo han intentado, pero de una manera no sistemática, como el mismo semiólogo nos lo recuerda en la entrevista que concedió a la revista Art Press.

Es después de *Fragmentos de un discurso amoroso* que nace el interés por organizar la retórica de lo amoroso. Barthes es, en este sentido, un pionero que abrió camino para Julia Kristeva con *Historias de amor* (1983) y para A. J. Greimas con su *señera Semiótica de las pasiones* (1991). Esta condición de adelantado ya la había ostentado antes Barthes en el llamado análisis cinematográfico. Barthes, de manera visionaria, percibe que el cinematográfico es un lenguaje que está por organizarse. En algunos de sus escritos habla de cómo deben inventariarse los planos e identificarse las figuras de estilo. Quien llega a organizar posteriormente una tipología (a partir de las pistas barthesianas) es Christian Metz con la llamada gran sintagmática.

Tratemos ahora de adentrarnos en el filme que tiene apenas 94 minutos de duración. Lo único que queda de Barthes en la pantalla es el tema del amor y la estructura aparentemente fragmentaria de la narración. La premisa dramática es muy sencilla: una mujer llamada Isabelle (madre soltera de una adolescente, artista conceptual, promiscua que busca sentar cabeza) está en plena pesquisa de una relación sentimental con nulas posibilidades de lograrlo. Curiosa forma de enhebrar el relato: *sketches* teatrales sobre lo amoroso se suceden uno después de otro como si estuviéramos hojeando el diccionario sentimental barthesiano.

Una breve introducción de tres minutos nos muestra un acto sexual: la figura de un hombre encima de la pintora. Ella rompe en sollozos apenas llega él al clímax. Queda sola en el lecho dando lugar a la aparición del título en la pantalla. En ningún momento se hará la más mínima referencia al libro que da origen a esta narración audiovisual, ni siquiera en la secuencia final de créditos.

La primera escena tiene lugar en una marisquería donde la protagonista se topa con un conocido que la invita a salir. Ella declina la propuesta. En la siguiente escena va al departamento del hombre con el que se encontró al principio del filme. Va a reclamarle el por qué no la ha llamado durante todo el fin de semana. Acto seguido van a un bar a tomar una copa. La barra (con botellas de fondo) es el escenario ideal en el que sólo hay una intención: contar un chisme sexual. El hombre involucra el interés sentimental de la protagonista con otra mujer. En este plano secuencia la cámara va de izquierda a derecha auscultando los rostros de los amantes. La cita en el bar termina con el anuncio de él de nunca abandonar a su esposa.

En la siguiente viñeta tenemos imágenes de Isabelle en su taller. Grapa una inmensa tela en el piso mientras pinta aleatoriamente a la manera de Pollock. Luego vemos a la pintora hablar con la mujer mayor que es parte del chisme sexual que le fue revelado en el bar (habladuría que ella desmiente). Después la artista va al teatro donde se escenifica la obra del otro protagonista del chisme, un dramaturgo diez años menor que Isabelle.

Para no hacer de este texto un resumen de lo que pasa en cada secuencia, sólo diremos que la mujer va tocando la puerta de cada actante masculino sin saber si va a encontrar o no el tan ansiado amor. Es un viaje que le toca emprender a la protagonista y también a nosotros que nos dejamos llevar por la convencional estructura episódica.

La mitología del amor se va desgranando a través de la sensible cinematografía de Agnes Godard (Dun-sur-Auron, 1951), habitual *camera woman* de Claire Denis. La perspectiva de la directora es análoga a la de Barthes en lo que respecta a la fragmentación: «La visión que tengo del discurso amoroso es esencialmente fragmentada, discontinua, mariposeante. Son episodios de lenguaje que revolotean en la cabeza del sujeto enamorado»¹⁴.

En una entrevista para Fotogramas¹⁵ la directora ha señalado que su figura retórica preferida en *Fragmentos de un discurso amoroso* es 'agony' o 'angustia', que Barthes expresó de esta forma: «El sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza, sentimiento que expresa con el nombre de angustia»¹⁶. Esa «primitiva angustia», como le llama Barthes a esta sensación de desazón, es la que domina toda la película.

Párrafo aparte merece Binoche, la actriz principal. Su rostro pertenece a la categoría de «admirable rostro-objeto»¹⁷, que Barthes utilizó para referirse a Greta Garbo en una de sus notas en *Mitologías*. La leyenda alrededor de su belleza va aumentando a medida que la actriz envejece, algo que también sucedió con Catherine Deneuve, con la diferencia de que esta no llegó a la internacionalización por la que ha trabajado de manera tan ardua Binoche. Tanto peso simbólico tiene la actriz que a fines de los años 1990 se habló de ella como modelo para la Libertad, ese personaje que aparece en el histórico cuadro "La libertad guiando a su pueblo" de Eugene Delacroix. Se trata de una actriz 'icónica', categoría norteamericana que Barthes no encontraría de su agrado. El lenguaje cotidiano de los nuevos *mass media* siempre gusta de imponer su argot. Ahora está muy en boga hablar de lo icónico para todo lo que en verdad es simbólico.

Isabelle, el personaje de Binoche, está un constante estado de zozobra, personificando la figura de la angustia. Discute fuertemente con cada uno de los hombres con los que interactúa en el filme. Estos desencuentros (que a ratos parecen parte de un sainete) son los que de cierta forma ilustran esa agonía amorosa que tanto fascinó a la directora del texto original de Barthes.

Los avatares de la protagonista terminan en el consultorio de una especie de adivino. Se trata de David, un hombre mayor, interpretado por Gerard Depardieu (Châteauroux, 1943) que hace terapia electromagnética. El personaje de Binoche le lleva al adivino la fotografía del hombre en el que ella está interesada. Este detalle parece ser un deliberado homenaje a *La cámara lúcida*, el último libro que escribió Barthes. David lee, o interpreta, a la manera de un semiólogo, todo lo que le produce

¹⁴ Barthes 1983, 293.

¹⁵ Manu Yáñez, "Un sol interior: la agonía amorosa según Claire Denis", (Madrid, Fotogramas: 2018), en línea.

¹⁶ Barthes 1987, 37.

¹⁷ Barthes 1980, 71.

la foto. Para poder acceder al sentido o los sentidos de la fotografía, el adivino usa sobre ella un péndulo.

Antes de aparecer en su consultorio, David tiene una fuerte discusión con su pareja en el auto de ella. Curiosa apuesta la que hace la directora al presentarnos, así de sopetón, un personaje que no había estado presente en los minutos precedentes. ¿Quién es este hombre apasionado, volcánico en su hablar? Esta es la pregunta que se hace el espectador al verlo aparecer de la nada y hasta le perdonamos que de su boca salga el título cursi del filme. ¿Será que se trata de un interés sentimental de Isabelle y que pondrá fin a su búsqueda del amor? Después de todo, se trata de la misma exploración obsesiva que guió a Barthes para crear su *fragmentarium*.

El personaje de Depardieu cumple el mismo rol de Barthes: es un oráculo. Es el que desenreda el ovillo. El que guía a la mujer en el laberinto. Es el maestro de lectura (a lo Barthes) que orienta en las formas que deben interpretarse los indicios de la vida amorosa de su cliente. «Lo único con lo que hay que tener mucho cuidado es con no depender de un vínculo emocional, porque en ese aspecto podría sufrir»¹⁸, es lo primero que le dice David a Isabelle, a la manera de un terapeuta.

El discurso oracular tiene algo de *new age* pues David recomienda abrirle al hombre de la foto la puerta, esa que se ha pasado tirando durante toda la película, y que se debe mostrar siempre abierta a cualquier posibilidad sentimental que se presente en el futuro. «Ocúpese de lo esencial que por ahora es usted. Uno debe concentrarse en uno mismo. Y dejar que las cosas sucedan. Olvide todo lo demás. Intente encontrar un hermoso sol interior. Eso es todo lo que le pido»¹⁹.

Lo que más destaca en el filme, después de un primer visionado, es la puesta en escena, a menudo teatral, de lo amoroso. Denis parece haber leído con devoción el proemio de *Fragmentos de un discurso amoroso* cuando Barthes habla de «la elección de un método 'dramático', que renuncia a los ejemplos y descansa sobre la sola acción de un lenguaje primero y no de un metalenguaje»²⁰. Ese método dramático es el que sostiene cada una de las escenas que se van enhebrando de manera natural. Un personaje masculino cede el paso al siguiente que entra en escena como si estuviera siguiendo una didascalia.

De hecho, no es gratuito que uno de los intereses amorosos de Isabelle sea un dramaturgo, y que una de las discusiones sobre la imposibilidad de crear el vínculo amoroso sea en un teatro vacío, de espaldas al escenario, con ambos al pie de las butacas. Parte de esa teatralidad es el escoger casi siempre espacios cerrados para cada escena: la galería de arte, el baño público, el taller del artista, el departamento de ella, el interior de un vagón del metro, etc. Incluso el interior de un auto o un taxi se convierten en un gabinete móvil donde se reflexiona sobre las relaciones sentimentales.

La única vez que la directora se permite salir del encierro es la secuencia que tiene lugar en un pueblo cercano a París. Isabelle viaja con unos amigos a una feria de arte. Allí, en la campiña, se

18 Claire Denis, *Un bello sol interior*, 2017.

19 Claire Denis, *Un bello sol interior*, 2017.

20 Claire Denis, *Un bello sol interior*, 2017.

dedican a caminar y a explorar la naturaleza. Uno de los caminantes le dedica un elogio a la vida de provincia:

Lo que más me fascina de estos paisajes es que apenas hay nada. Sólo son formas, colores y un poco de luz. No es nada, pero se te mete adentro y es único. Es un paisaje que está intacto. Hoy, en día, no suele haber naturaleza que parezca real. ¿Sabes lo que me pregunto al escucharte?, si un campesino del siglo XVII, al levantarse, con todo lo que tenía por hacer, percibiría lo mismo al contemplar la belleza de la naturaleza²¹.

Una furibunda Isabelle se desliga del grupo y abandona la excursión refutando a gritos la glorificación del paisaje: «Todo es de ustedes, hasta los pájaros. Bueno, ahora se están yendo, pero volverán. Todo es vuestro, todo. Hasta el paisaje es de ustedes»²².

La directora, la guionista y la cinematógrafa parecen haberse regido por la reflexión inicial del libro de Barthes: «Se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación, y se le ha restituido a este discurso su persona fundamental, que es el yo, de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis²³». La palabra simulación bien nos lleva al juego de máscaras o a los rostros debidamente maquillados de la comedia francesa, movimiento que ha pasado a la historia como 'la crítica social con humor'. En el caso de la película estamos ante una crítica social al amor en la que el humor no está exento. Semioclastia, al fin y al cabo: desmontaje ideológico de un sentimiento cada vez venido a menos en esta época en la que las redes sociales permiten a sus usuarios jugar a la idea del amor líquido.

Esto es lo que el filme hace: enunciar, no analizar; sugerir, no explicitar. Va una serie de poderosas y sugerentes imágenes que acercan la obra cinematográfica a la obra barthesiana: el plano inserto de la mano de un personaje masculino que se acerca al escote de Isabelle; la mano de otro hombre, en un auto, que intenta acercarse a la mujer pero termina en la palanca de cambios; la cámara que hace un *tilt up* y un *tilt down* rápidos de la espalda de la mujer que está buscando una botella de licor en su departamento; la cámara que en la discoteca enfoca el escote de la protagonista y luego desciende hacia su mano para hacernos ver que no tiene ningún anillo. La cámara denota la delicadeza y sensibilidad de la mujer detrás de esta, en este caso de Agnes Godard, la usual cinematógrafa de Claire Denis.

Como podemos ver por esta retahíla de imágenes, a *Un bello sol interior* le calza perfectamente una declaración de Barthes sobre su *fragmentarium*: «Es una obra discontinua que protesta un poco contra la historia de amor»²⁴. En el caso del filme habría que añadir que es más que un poco. Hay un contra romanticismo permanente que lo convierte en una película inteligente en su género. De hecho, el título intenta darle algo de luz a un tema que es tratado con cierto nihilismo a lo largo de toda la historia: semioclastia, sería la palabra exacta.

21 Claire Denis, *Un bello sol interior*, 2017.

22 Claire Denis, *Un bello sol interior*, 2017.

23 Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 13.

24 Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 293.

Sólo queda por imaginar qué habría pensado Barthes de las plataformas de *streaming* que son las únicas que pueden ofrecer en la actualidad títulos como *Un bello sol interior*. Para él la experiencia física, según un texto de 1975, de ir a una sala comercial era imprescindible.

(...)era dejarse fascinar dos veces, por la imagen y por el entorno de ésta, como si se tuvieran dos cuerpos a la vez: un cuerpo narcisista que mira, perdido en el cercano espejo, y un cuerpo perverso, dispuesto a fetichizar ya no la imagen sino precisamente lo que se sale de ella: el *grano* del sonido, la sala, la oscuridad, la masa oscura de los otros cuerpos, los rayos de luz, la entrada, la salida; en resumen, para distanciarme, para *despegar*, complico una *relación*, usando una *situación*²⁵.

La experiencia casi mística que implica ir a la sala de cine era para Barthes, como se ha dicho, fundamental. Así lo podemos comprobar con su minuciosa descripción del acto casi litúrgico. Sin oscuridad y sin 'la masa oscura de los otros cuerpos', no hay experiencia, nos dice. Sin ese doble cuerpo no se llega a la fetichización de lo que emana de la imagen con su correspondiente sonido. Esto es algo que no se puede experimentar en la era del *binge watching* y el amor creado por el *social media*.

Lo más importante en la actualidad es la distancia amorosa existente en pleno acto de visionar un filme, según Barthes: «Estoy hipnotizado por una distancia; y esta distancia no es crítica (intelectual); es, por así decirlo, una distancia amorosa»²⁶. Esa (nunca mejor dicho) distancia amorosa, entre el contemplador y lo contemplado, es la que persiste en esta época. Pero el filme de Claire Denis nos recuerdan que esta existe como experiencia estética sensorial.

Un gesto como el de Denis, inspirarse en un libro fundamental, constituye una semioclastia necesaria que nos permite redefinir todo tipo de relaciones sentimentales, incluso aquella que tenemos con el cine. Concluimos con la última línea que David Thomson le dedica a la cineasta en su libro antes señalado: «Claire Denis me recuerda no sólo de la maravilla que es el cine francés, sino también su sentido de la Historia»²⁷. *Un bello sol interior* es un título que no necesita revelar la referencia a Roland Barthes pues constituye por derecho propio un buen ejemplo del arte de contar historias audiovisuales.

Quizá a la película no le hacía falta la publicidad alrededor de la supuesta adaptación del libro más vendido de Roland Barthes. Le basta con ser una obra autónoma, suficiente con llevar la firma de una cineasta referencial y a una actriz que, prestando las palabras 'mitológicas' de Barthes sobre la Greta Garbo, «en su enorme belleza, ese rostro no dibujado sino más bien esculpido en la lisura y lo frágil, es decir, perfecto y efímero a la vez»²⁸.

25 Barthes, *Lo obvio y lo obstuso: Imágenes, gestos, voces*, 354.

26 Barthes, *Lo obvio y lo obstuso: Imágenes, gestos, voces*, 355.

27 Thomson, *The New Biographical dictionary of Film: Updated and Expanded*, 258.

28 Barthes, *El grano de la voz*, 71.

BIBLIOGRAFÍA:

Barthes, Roland. *El grano de la voz*. México: Siglo XXI editores, 1983.

—. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI editores, 1987.

—. *Lo obvio y lo obstuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

—. *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores, 1980.

Blanes, Pepa. *Claire Denis, la mujer que inspira a las nuevas directoras del cine de autor*. Madrid: Cadena SER, 2022. <https://cadenaser.com/nacional/2024/06/20/los-hombres-asi-me-dan-asco-una-soltera-de-first-dates-explota-contra-su-cita-por-lo-que-le-ha-dicho-durante-la-cena-cadena-ser/>

Denis, Claire. *Un bello sol interior*, Francia: 2017. Co-production France-Belgium; CNC, Curiosa Films, FD Production, Ad Vitam Production, Versus Production, OCS, La Banque Postale Image, Le Tax Shelter du Gouvernem, Arte Cofinova, Cinémage 10

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*. Madrid: Alfagura, 2011.

Thomson, David. *The New Biographical dictionary of Film: Updated and Expanded*. New York: Knopf, 2010.

Yáñez, Manu. "Un sol interior: la agonía amorosa según Claire Denis". Madrid: *Fotogramas*, 2021. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19461686/un-sol-interior-claire-denis-entrevista/>