



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2023-2024

**DE LA PRISIONERA A LA CAPTIVE:
EL CELOSO Y EL DESEO EN MARCEL PROUST Y
CHANTAL AKERMAN**

ESTUDIANT: Ariadna Félix Menjibar

TUTOR: Dr. Víctor Escudero Prieto

Barcelona, 18 de juny del 2024





Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 18 de juny del 2024

Signatura:

**FELIX
MENJIBAR
, ARIADNA
CRUZ
(FIRMA)** Firmado
digitalmente por
FELIX MENJIBAR,
ARIADNA CRUZ
(FIRMA)
Fecha:
2024.06.16[®]
18:54:36 +02'00'

RESUMEN

La Prisionera de Marcel Proust se erige como un tratado sobre los celos y el deseo masculino, articulado desde el dominio y la fetichización de la mujer. El análisis de la figura del celoso literario muestra conexiones con los conceptos de la *male gaze* y el voyerismo, mecanismos que responden a una concepción del deseo esencialmente masculina. Por ello, como respuesta a la hegemonía de esa mirada masculina, desde la teoría cinematográfica feminista se han propuesto distintos modelos para constituir una alternativa al cine clásico. En el presente trabajo, nos centraremos en *La Captive*, adaptación de *La Prisionera*, dirigida por Chantal Akerman. El análisis del filme y su relación con el texto literario original nos mostrarán la reconceptualización del celoso proustiano que acomete la directora y cómo la introducción de la mirada femenina reconfigura el relato y aporta nuevas reflexiones sobre el deseo, los celos y la obsesión.

Palabras clave: Marcel Proust; Chantal Akerman; *La Prisionera*; *La Captive*; *Male gaze*.

ABSTRACT

Marcel Proust's *The Prisoner* stands as a treatise on jealousy and masculine desire, articulated around the dominance and fetishization of women. that conceives women only as an object. The analysis of the literary jealous shows its connections with the concepts of male gaze and voyeurism, mechanisms that respond to an essentially masculine conception of desire. Therefore, in response to the hegemony of that male gaze, different models have been proposed by feminist film theorists to constitute an alternative to classic cinema. In this work, we will focus on *La Captive*, an adaptation of *The Prisoner*, directed by Chantal Akerman. The analysis of the film and its relationship with the original literary text will show us the director's reconceptualization of the Proustian jealous and how the introduction of the female gaze reconfigures the story and provides new reflections on desire, jealousy, and obsession.

Keywords: Marcel Proust; Chantal Akerman; *The Prisoner*; *La Captive*; Male gaze.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. UNA APROXIMACIÓN AL CELOSO PROUSTIANO.....	4
2.1. La concepción triangular del deseo en Proust.....	4
2.2. La fatalidad del deseo masculino y los celos	6
2.3. El celoso como intérprete de signos y la busca de la Verdad.....	9
3. LA TRADICIÓN DEL <i>VOYEUR</i> Y LA <i>MALE GAZE</i>	14
4. <i>LA CAPTIVE</i> DE AKERMAN: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS CON EL CELOSO DE PROUST.....	21
4.1. <i>La Captive</i> : escenario de una obsesión.....	21
4.2. El celoso akermaniano	23
4.3. La mirada de Chantal Akerman: destruyendo al <i>voyeur</i> de Proust y Hitchcock.....	30
5. CONCLUSIONES	37
6. BIBLIOGRAFÍA	40
7. APÉNDICE.....	44

1. INTRODUCCIÓN

Es posible que, como bien dijera Harold Bloom (2004: 1) en una introducción a la obra de Marcel Proust, “sexual jealousy is the most novelistic of circumstances”. Desde los tragediógrafos griegos hasta la actualidad, han sido numerosos los autores que han desarrollado sus obras alrededor de este tópico. No obstante, sin duda alguna, es posible que, entre todos ellos, Proust sea uno de los que mayor espacio y tiempo haya dedicado a indagar sobre esta cuestión a través de los siete volúmenes que comprenden *A la busca del tiempo perdido* y, más concretamente, en su quinto volumen, titulado *La Prisionera*¹. En la novela, como lectores, somos testigos directos de los celos enfermizos que acucian en todo momento al Narrador, hasta el punto de mantener a su amada en un estado de cautiverio y vigilancia perpetuo.

El tratamiento que hace Proust de los celos nos muestra como estos pueden llegar a convertirse para el autor en una ventana de oportunidad a través de la cual indagar acerca de las complejidades de la condición humana. De hecho, podemos matizar y reorientar la afirmación de Bloom: no son los celos lo que realmente constituye un material literario prolífico, sino la figura del celoso. Por ello, los autores han privilegiado siempre el punto de vista de aquel que sufre celos y no de aquel que “los provoca”: el Orlando de Ariosto, los Otelo y Leonte de Shakespeare, el Pózdnyshév de Tolstói, el Werther de Goethe, el Louis Trevelyan de Trollope, el Octave de Musset... En todos ellos, el celoso aparece como un sujeto irracional y *delusional*, capaz de proyectar en el amado elementos que únicamente existen en su imaginación. En el caso de Proust, el celoso adquiere una idiosincrasia particular que lo distingue del resto, y que nos permite hablar de un prototipo particular, lo que aquí denominamos como el “celoso proustiano”. En Proust, amor, celos y deseo constituyen una tríada inseparable: no se puede amar si no se sienten celos y a la vez, estos constituyen el motor que mantiene en movimiento el deseo y el interés por la amada. Así pues, a lo largo de *La Prisionera*, el Narrador se embarca en una búsqueda incesante de signos que aviven sus sospechas sobre la infidelidad de su amada, y, a la vez, inflamen de nuevo su deseo. En consecuencia, el Narrador de la *Recherche* se nos presenta en todo momento como un lector de signos, un hermeneuta desesperado por descifrar su significado oculto y alcanzar una verdad superior que siempre se le escapa.

¹ Los títulos originales en francés son, respectivamente, *À la recherche du temps perdu* y *La Prisonnière*. Si bien el segundo ha sido mayormente traducido al castellano como *La Prisionera*, el nombre del ciclo completo ha recibido diferentes denominaciones. Además de la forma abreviada del original francés (*Recherche*), en el presente trabajo utilizaremos la forma adoptada por Mauro Armiño en su traducción para la editorial El Paseo. Todos los pasajes citados proceden de la edición revisada publicada en mayo de 2024 (Proust, 2024).

No obstante, toda esa busca tiene lugar mayormente en la mente del Narrador. En todo momento, todos los sucesos se nos narran desde la perspectiva del Narrador a través del uso de la primera persona. Los hechos se nos presentan en el orden que el protagonista decide para elaborar su propio relato (St. Laurent, 1988: 522). En la novela la acción siempre va acompañada de largos soliloquios en los que asistimos a los procesos mentales del protagonista, de tal modo que el Narrador siempre puede justificar el porqué de sus actos y camuflarnos bajo una formulación estetizante la crudeza de su obsesión. Así pues, el único personaje que cuenta con voz propia es el Narrador: nada sabemos de la realidad objetiva ni mucho menos de la verdadera naturaleza de Albertine. Esta siempre nos es presentada a través de los ojos del Narrador como un mero objeto de su deseo, mediante el cual puede dar pábulo a sus delirios.

La figura del Narrador, pues, se inscribe en la tradición narrativa del *voyeur*: la amada se encuentra bajo constante escrutinio por parte del protagonista, llegándola a observar mientras duerme y a través de “espías” que se convierten en sus ojos en su ausencia. Albertine carece de toda intimidad en el intento del Narrador de poseerla enteramente. Es más, la mirada del Narrador es paradigmática de lo que, desde los estudios feministas se ha denominado como *male gaze*: la representación de las mujeres desde una óptica puramente masculina y heterosexual que las convierte en meros objetos sexuales y de deseo para un espectador eminentemente masculino. Esta perspectiva excluye toda posibilidad de autorrepresentación para el sujeto femenino en sus propios términos, de tal modo que, al final, aquello que se privilegia es una mirada altamente fetichista y cosificadora.

Estos dos elementos, el voyerismo y la *male gaze* aparecen de forma descarnada en la adaptación cinematográfica de Chantal Akerman de la novela de Proust; *La Captive* (2000). El protagonista, desprovisto de la introspección y de las largas reflexiones del texto literario, nos aparece de una manera mucho más cruda. Así, al abandonar ese punto de visto subjetivo e interno del Narrador proustiano, la capacidad para racionalizar sus actos y empatizar con sus motivaciones resulta muy complicada (Beugnet y Schmid, 2004: 180). En este sentido, Akerman desposee al protagonista de su facultad para elaborar un relato interesado y autoexplicativo. La cineasta consigue, de esta manera, aportar una mirada específicamente femenina a la hora de desenmascarar los aspectos más perturbadores, pero también los más ridículos, del comportamiento del protagonista.

En resumen, en el presente trabajo lo que queremos examinar es cómo la introducción de la mirada femenina y, por tanto, el desplazamiento de la masculina, influye en la construcción del

celoso proustiano en el film *La Captive* de Chantal Akerman. Por lo tanto, nos fijaremos en los aspectos en los que se percibe esta redefinición del arquetipo a través, pero también más allá, del lenguaje cinematográfico. Por ello, necesitaremos, en primer lugar, caracterizar detalladamente la figura del celoso en Proust, analizando al personaje del Narrador en *La Prisonera*. A continuación, nos detendremos en el estudio de la figura del *voyeur* y la *male gaze* dentro de la tradición literaria y cinematográfica, poniendo especial énfasis en cómo, a lo largo del tiempo, el deseo siempre se ha abordado desde una óptica hegemónicamente masculina. Tras ello, en un nuevo capítulo, pasaremos a analizar la película de Chantal Akerman, poniéndola en relación con el texto literario, y centrándonos en los recursos que la directora emplea en su reconceptualización del celoso proustiano. Gracias a todo ello, al final de nuestro trabajo habremos podido establecer los puntos de convergencia y divergencia entre los retratos de Proust y Akerman y mostrar sus respectivas concepciones de los celos y la obsesión, haciendo especial énfasis en lo que implica un cambio de mirada.

2. UNA APROXIMACIÓN AL CELOSO PROUSTIANO

2.1. La concepción triangular del deseo en Proust

En *A la busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, el amor se presenta como un motivo de desazón y constante infelicidad para los personajes masculinos (Ocampo, 1995: 64-66). Dicha infelicidad encuentra su razón de ser en los celos desorbitados del amante, motivados por la sospecha de que su amada le es infiel. *La Prisionera* puede considerarse como el tratado amoroso definitivo sobre los celos del escritor francés –y quizás de la literatura universal– tras su primer acercamiento a esta cuestión en *Un Amor de Swann* –perteneciente al primer volumen de la serie de Proust– y en *La fin de la jalousie* (1896) –relato breve de juventud. Así pues, el volumen de *La Prisionera* resulta el más indicado para caracterizar el celoso proustiano, siendo el Narrador el paradigma de esta figura en la *Recherche*. Como veremos, en Proust encontramos una visión masculina fundamentalmente fetichista y cosificadora de la amada.

En *La Prisionera* somos testigos, como lectores, de la profunda obsesión del protagonista por su objeto de deseo y cómo los celos contribuyen a sumergir al protagonista en un estado de completa enajenación y paranoia sobre cualquier mínimo detalle concerniente a su amada. No obstante, si bien los celos son motivo de sufrimiento para el amante, a la vez constituyen la palanca accionadora del deseo, avivando y manteniendo vivo el interés del amante por su objeto de deseo (Ocampo, 1995: 107). Es únicamente en el momento que los celos desaparecen por completo, que el amor y el deseo del amante por su amada llegan a su fin. En consecuencia, se podría decir que el deseo del amante no tiene su origen en el objeto de su amor en sí mismo, sino en el hecho –o en la posibilidad– que sea deseado por otros (véase el Texto 1 del Apéndice)

Esta concepción del deseo se corresponde muy bien con aquello que René Girard define dentro de la literatura como “el deseo triangular”: el hecho de que, lejos de provenir de uno mismo, el deseo del sujeto por un objeto dado es suscitado por la concurrencia de un tercero, el cual “ilumina a la vez el sujeto y el objeto” (Girard, 1985: 10). Así pues, el deseo no se produce de forma genuina ni mucho menos fortuita, sino todo lo contrario: siempre tiene como origen y motor la mediación de un tercero. Consecuentemente, el deseo proustiano es un deseo reactivo, que solo surge como reacción o imitación al de otro. Dependiendo del tipo de relación que se establezca entre el sujeto y el intermediario, se suscitarán unos u otros sentimientos y reacciones en el primero, desde la admiración o la emulación hasta el odio, la envidia y los celos. En el caso de los celos, el deseo es fruto de la aparición de un tercero que pone en peligro la posición privilegiada del sujeto en lo que respecta al disfrute de su objeto de deseo. El celoso

está convencido de la preeminencia de su deseo sobre el del intermediario, de tal forma que este último siempre se percibe como un intruso y, por ello, se le considera una amenaza (Girard, 1985: 18). Es la posibilidad de que un tercero pueda gozar en la misma medida —o incluso más— de la amada lo que enciende el deseo y, por ende, los celos y el interés por la amada. En palabras de Estela Ocampo (1995: 97), “el deseo produce los celos y los celos aumentan el deseo”. Tanto es así que, a lo largo de la novela, vemos al Narrador coquetear recurrentemente con la idea de dar fin al vínculo que mantiene con su amada, llegando a poner en duda sus encantos, tanto físicos como intelectuales, hasta el punto de cuestionarse la atracción que siente hacia ella. Sin embargo, el deseo del Narrador por Albertine siempre se acaba por reavivar ante la mera idea de que su amada pueda ser codiciada por otros (véase el Texto 2 del Apéndice). Precisamente, es el hecho de que el Narrador descubra al final de *Sodoma y Gomorra* —el volumen que precede a *La Prisionera*— que Albertine quizás mantiene relaciones lésbicas, lo que desencadena su voluntad de encerrarla y aislarla en un intento de alejarla de estas “malas compañías”. Ese temor no desaparecerá, sino que se transformará en una tentativa más general de evitar cualquier interacción no controlada de su amada, porque a causa de sus celos el Narrador ve en estas los gérmenes de la infidelidad y la recaída en la tentación. Ello sume al protagonista en un estado de vigilancia permanente y eterna desazón (véase el Texto 3 del Apéndice).

Dado que los celos actúan como un acicate para su deseo, en los momentos en los que el Narrador se encuentra temporalmente liberado del influjo que estos ejercen sobre él, su deseo por Albertine decae totalmente. Es entonces cuando Albertine se le presenta ante sus ojos como una mujer vulgar e insustancial, llena de defectos y faltas, que la alejan completamente del ideal que el protagonista había fijado en ella: la muchacha en flor de Balbec. Es decir, deja de ser “la muchacha que yo había visto la primera vez en Balbec, bajo su gorra de polo plana, con aquellos ojos suyos insistentes y reidores, aún desconocida, delgada como una silueta perfilada sobre las olas” (Proust, 2024: 69-70). Era ese halo de misterio que envolvía entonces a Albertine —y que hallaba su marco ideal en el contexto geográfico y físico de Balbec en el que el protagonista la encontró por primera vez— aquello que le resultaba tan atrayente y deseable de ella. Por lo tanto, sustraída de su contexto original y convertido el misterio en cotidianidad, Albertine se le aparece despojada de todo su encanto inicial (véase el Texto 4 del Apéndice).

Así pues, como bien expresa St. Laurent (1988: 516), el Narrador “is attracted not to the woman herself, but to the idea of her formulated within his conscious”. En última instancia, esta concepción del deseo, este choque entre lo ideal y lo real (St. Laurent, 1988: 516-517), también nos revela algo mucho más profundo acerca de la idea que el Narrador se hace de Albertine.

Para este, su amada no es más que un objeto y, en consecuencia, cualquier afirmación de su autonomía y su capacidad de actuar como sujeto, es una fuente constante de tensión (Ifri, 1988: 530). En este sentido, es significativo que, precisamente, sea únicamente cuando Albertine duerme y, por lo tanto, se encuentra totalmente inerte y reducida a un mero objeto que cumple con las funciones biológicas básicas, que el Narrador se sienta tranquilo y, por ende, cumpla su deseo de posesión total (Kelly, 1990: 148; 1992:178-179; véase el Texto 5 del Apéndice).

2.2. La fatalidad del deseo masculino y los celos

Sin embargo, la posesión absoluta del ser amado no proporciona al protagonista, paradójicamente, ni una satisfacción plena ni, mucho menos, incrementa su amor sobre el objeto de deseo. Son estos instantes en los que –quizás– el Narrador parece darse cuenta de que la posesión total implica la aniquilación del sujeto amado. Paralelamente, en los momentos en que Albertine se encuentra despierta y actúa como un autómatas sin voluntad propia, acorde con los deseos del Narrador, esta pierde también a sus ojos todo su encanto y atractivo, abocando a Marcel al completo hastío (St. Laurent, 1988: 521; Ocampo, 1995: 60; Julibert, 2022: 87-89). Como señala Ocampo (1995: 88-89), “[p]ara Proust la insatisfacción constante que es esencial al deseo no proviene de la imposibilidad de concretarlo [...] sino precisamente de su concreción”. Es en su condición de objeto que Albertine se le presenta al Narrador la luz de todos sus defectos y taras, tornando su convivencia junto a ella en una situación molesta e, incluso, prescindible. Pero, ¿qué sucede, por el contrario, cuando Albertine se afirma como sujeto autónomo?

En los momentos en los que Albertine se comporta con agencia propia, la ilusión de posesión total por parte del Narrador se rompe, desatando los celos y dando pábulo a las fantasías y a la psicosis de este. Son numerosas las ocasiones en las cuales, a raíz de alguna salida de Albertine o, en general, por cualquier detalle discordante para el Narrador, este fabula con la posibilidad de que Albertine pueda encontrarse con alguna mujer del mundo de Gomorra y recaer de alguna manera en su antiguo vicio. La salida al Trocadéro es paradigmática en este aspecto. En un inicio, conocedor de que Albertine planeaba hacer una visita a la residencia de los Verdurin, y temiendo que deseara encontrarse allí con alguien con motivaciones ocultas y deshonestas, el Narrador se las ingenia para convencerla de que asista a una velada en el Trocadéro junto a su amiga Andrée. No obstante, cuando por casualidad descubre en el periódico que allí actuará Léa –una actriz con tendencias sáficas con la que creía que Albertine había tenido trato cercano en el pasado–, se despiertan nuevos temores en el Narrador, lo que le impele a hacer volver a casa apresuradamente a su amada. Ninguna situación es del todo segura a ojos del Narrador.

Así, estos episodios son una fuente de sufrimiento y desazón para el Narrador; sin embargo, paradójicamente, es únicamente a través de los celos que el propio Narrador ve renovado el interés por su objeto de deseo. Cabe preguntarse, empero, si los celos del protagonista están realmente fundamentados. A lo largo de *La Prisionera*, vemos al Narrador presentarse constantemente como una víctima de las repetidas mentiras de Albertine, siendo estas la causa de sus celos. A sus ojos, su amada es una mujer mentirosa y cruel, la fuente de su sufrimiento. La figura de Albertine, de este modo, respondería a lo que desde la tradición literaria se ha denominado una “*femme fatale*”: mujeres cuyo poder reside en hacer caer en desgracia a los hombres que cometen el error de enamorarse de ellas. Estos hombres pierden su capacidad y su voluntad de decisión: es el deseo y el amor irracional hacia la amada lo que dictará a partir de ese momento su comportamiento. Dentro de la *Recherche*, encontramos ya otro paradigma de mujer fatal: Odette. No obstante, pese a que Odette y Albertine son mujeres muy distintas – más aún si pensamos en la reclusión de la segunda –, observamos que los retratos que hacen de ambas sus respectivos amantes son coincidentes en extremo. Ello nos lleva a preguntarnos también dónde reside la fatalidad, ¿en las amadas, o en los ojos de sus amantes?

A lo largo de *Hombres fatales*, Elisenda Julibert disecciona exhaustivamente el tópico literario de la *femme fatale* para, precisamente, mostrarnos su reverso. En opinión de Julibert, la fatalidad “no depende tanto de las cualidades específicas del personaje femenino, [...] cuanto del simple hecho de que siempre es inmensamente deseable para los hombres en general” (Julibert, 2022: 23). De ahí que resulte imposible definir un mínimo de atributos comunes para dicho arquetipo: da igual que sea rubia o morena, casta o promiscua, una mujer fatal es toda aquella que conduce a la perdición a un hombre. Así pues, no importa cuán diferentes sean Odette y Albertine entre sí, ni cuán disímiles sean sus circunstancias respectivas. El arquetipo de la mujer fatal, en el fondo, más que mostrarnos la existencia objetiva de mujeres terriblemente crueles y sádicas, en realidad, evidenciaría una determinada concepción masculina del deseo: la que espera que su objeto de deseo actúe siempre según sus expectativas.

En realidad, la fatalidad de la figura femenina solo existe como producto de la percepción masculina, causada por una disonancia entre un ideal prefijado y la realidad, esto es, cuando el objeto de deseo muestra su capacidad para comportarse como un sujeto activo, como ya hemos explicado anteriormente. Tanto es así que estas mujeres apenas nos aparecen descritas, más allá que a través de esas imágenes ideales: “deseo e imaginación [...] forman un *tándem* inseparable” (Ocampo, 1995: 91). Además, las mujeres fatales, como Albertine y Odette, suelen carecer de voz propia en sus historias, por lo que solo contamos con la visión y el relato

del amante. Como afirma Julibert, aquello que “determina la dimensión fatídica del vínculo amoroso tal como lo conciben Marcel y Honoré [el protagonista de *La fin de la jalousie*] es [...] la incapacidad radical de los personajes de ver en la amada otra cosa que un simple medio para dar rienda suelta a su ensimismado soliloquio sentimental” (Julibert, 2022: 86).

Por todo ello, al lector se le hace imposible hacerse una idea completa y objetiva de la idiosincrasia de Albertine. Simplemente, no podemos: la descripción de Albertine se encuentra necesariamente viciada por la propia mirada de su amante. Como expone muy elocuentemente Rosemary Lloyd (1995: 32), “Albertine’s nature remains enigmatic, beyond our power to determine, since with her we are limited to the blinders of Marcel’s jealousy, a focalization that is never capable of illuminating us where she is concerned”. Más aún: ni tan siquiera el propio Narrador sabe con exactitud quién es su amada. Los celos funcionan como un filtro deformante, que se interponen entre Albertine y la mirada del Narrador –y en última instancia, el lector. En este sentido, la representación de Albertine no nos revela tanto su verdadera naturaleza (y una supuesta “fatalidad”) como la enfermiza psicología del Narrador (Lloyd, 1995: 13, 185). La fatalidad de la amada, por lo tanto, no tiene una existencia real, sino que es un constructo de la mente de su amante producto de unos celos exacerbados.

La relación del Narrador con los celos es compleja. Ciertamente, es una fuente de sufrimiento, pero al mismo tiempo, como ya hemos señalado, es la vía por la cual ve renovada e incrementado su deseo hacia la amada. Incluso, uno puede preguntarse si los celos no supondrán también una fuente de placer para el protagonista. En uno de los capítulos dedicados a Proust de su ensayo, Julibert describe los celos a través del concepto de *jalouissance* de Jacques Lacan y que hace referencia al goce (“*jouissance*”) que obtiene el amante de sus propios celos (“*jalousie*”). Según Lacan, la razón de los celos del amante no son “los hechos, es decir, la traición efectiva, sino la patológica necesidad de alimentar sospechas que lo atormentan, ya que de ellas depende su mórbido placer” (Julibert, 2022: 78). Es por ello por lo que el celoso evita siempre cualquier tipo de confirmación o desmentido definitivo de sus sospechas, puesto que ello supondría poner fin a sus elucubraciones y, por ende, al placer que obtiene de ellas (Ocampo, 1995: 95; Julibert, 2022: 78). Por ejemplo, el Narrador, mientras Albertine duerme, se siente recurrentemente tentado por las cartas que ella esconde en su bata. “Una firma, una cita dada hubieran bastado para probar una mentira o disipar una sospecha” (Proust, 2024: 76), pero, sintomáticamente, el protagonista prefiere no leerlas. El celoso, pues, siempre necesita un grado de incertidumbre y rehúye la certeza (véase el Texto 6 del Apéndice).

La seguridad con la que el celoso cree estar siempre en lo cierto, asimismo, puede verse como un síntoma de un profundo narcisismo: antes que admitir que sus sospechas puedan ser infundadas –y, en consecuencia, ponerse a sí mismo en duda– el celoso prefiere ver en todos los signos de su amada una prueba de su engaño. Esto le permite al celoso hallarse en una situación en la que su ego nunca resulta dañado: si se confirma su sospecha, él puede regocijarse en el hecho de que ya lo sabía; si, por el contrario, no halla ninguna prueba tangible, su certeza tampoco quedará afectada, y podrá seguir disfrutando del goce del cual le proveen sus celos (Julibert, 2022: 79-80).

Esta situación de irresolución implica una necesaria perennidad de los celos: el celoso siempre encontrará nuevos indicios para sospechar de la amada (Ocampo, 1995: 109; Barthes, 2011: 170). De hecho, el amante no es un receptor pasivo de estas señales, sino que las buscará activamente, como veremos. Los celos, por lo tanto, se convierten en última instancia en una jaula también para el amante, quien acaba dedicando todos sus esfuerzos a esa búsqueda desesperada de indicios que apunten a la culpabilidad de su amada, permitiéndole seguir dando rienda suelta a su imaginación fabuladora. El Narrador en *La Prisionera* expresa en múltiples ocasiones su deseo de viajar a Venecia, pero se ve incapaz de llevarlo a cabo porque se siente atado a Albertine. Su miedo a separarse de Albertine no se debe, en realidad, al amor que pueda sentir por ella, sino más bien al temor coartador que le infligen los celos ante los inimaginables escenarios que se podrían abrir en su ausencia. Así pues, paradójicamente, en vez de considerarse un carcelero, el Narrador acaba considerándose a sí mismo como un esclavo, como un prisionero, como alguien encadenado a su amada (Kelly, 1990: 149; 1992: 179). Los celos se convertirán en una cadena a la que el propio Narrador añadirá eslabones en su búsqueda incansable de nuevas señales de la traición (véase el Texto 7 del Apéndice).

2.3. *El celoso como intérprete de signos y la busca de la Verdad*

En su estudio sobre la *Recherche*, titulado *Proust y los signos* y publicado originalmente en 1964, Deleuze defiende que, lejos de ser una obra sobre la memoria y el recuerdo, la obra de Proust es, en realidad, una obra sobre los signos y su correcto aprendizaje. La memoria, incluso cuando es involuntaria, constituiría un elemento secundario que, en ocasiones singulares, entra en escena para complementar el aprendizaje semiótico del Narrador. El sentido de “*recherche*” debería, pues, interpretarse en su sentido más convencional como una “busca de la verdad”. El Narrador, de este modo, se convierte en una especie de hermeneuta y/o semiólogo ansioso por hallar el sentido oculto tras la pluralidad de signos que encuentra a su paso (Ross, 1986: 138).

A lo largo de la *Recherche*, todos los objetos y seres que se le aparecen al Narrador durante este aprendizaje despiertan su interés en tanto que emisores de signos y, consecuentemente, de ser susceptibles a ser interpretados y descifrados. Son signos de distinta naturaleza y Deleuze identifica cuatro tipos de ellos: los mundanos, los amorosos, los sensibles y los artísticos.

En *La Prisionera*, aquellos signos que mayormente obsesionan al Narrador –y que conciernen a su amada– son los amorosos. Los gestos y palabras de Albertine para el Narrador dejan traslucir toda una vida propia que escapa a su control: una multiplicidad de mundos potenciales fuera del alcance del Narrador y absolutamente desconocidos para este (Deleuze, 2021: 18). Debido a ello, la amada se le presenta al Narrador como un misterio, el sentido del cual resulta necesario descifrar (véase el Texto 8 del Apéndice). Como señala Deleuze, “amar es tratar de *explicar, desarrollar* estos mundos desconocidos que permanecen envueltos en el amado” (Deleuze, 2021: 18). No obstante, si bien los signos amorosos convidan al desciframiento, también a su vez abren las puertas al dolor: la interpretación de los signos de la amada, de esos otros mundos que se esconden tras sus gestos, despiertan en nosotros la consciencia que, si bien somos, a priori, los principales destinatarios, estos podrían dirigirse –o haberse dirigido– a terceros. Los signos amorosos se revelan, de esta manera, como engañosos: aún a pesar de que se dirigen al amante, estos no pueden evitar a su vez evocar mundos que lo excluyen y que el amado no puede y/o no quiere revelar.

Esta situación genera diferentes reacciones en el Narrador, vinculadas al deseo y a los celos. Por un lado, la necesidad de conocer los mundos ocultos de Albertine renuevan el deseo por la amada. Ante la aparente dominación total de su amada, y, por ende, la falta de atracción o interés generada por la aniquilación de su ser, la percepción de estas facetas desconocidas lo transportan de vuelta al momento inicial del deseo, cuando Albertine era esa desconocida muchacha que tanto intrigaba al Narrador y que, por lo tanto, era aún portadora de un misterio a descifrar (Lloyd, 1995: 13): “Solo se ama aquello en lo que se persigue algo inaccesible, solo se ama lo que no se posee, y muy pronto volvía a darme cuenta de que no poseía a Albertine” (Proust, 2024: 440-441). El Narrador posee ahora el cuerpo, pero no los pensamientos de Albertine, que es lo que realmente quisiera controlar: “habría querido no arrancarle el vestido para ver su cuerpo, sino a través de su cuerpo ver todo aquel cuaderno de notas de sus recuerdos y de sus próximas y ardientes citas” (Proust, 2024: 97; cf. Kelly, 1990: 146-147; 1992: 175-176). Por otro lado, y como consecuencia de esa concepción triangular o reactiva del deseo del Narrador, la potencial existencia de otros receptores en el pasado o en el presente de la amada comporta el despertar de los celos y, asimismo, automáticamente, el avivamiento del deseo.

El amante, a causa de los celos, ya cree intuir en cualquier gesto o palabra de la amada un indicio de sus múltiples engaños (Ross, 1986: 139; Lloyd, 1995: 12-13). Sin embargo, no cabe olvidar que los celos responden a un proceso interior extremadamente subjetivo: los hechos, por sí solos, no nos dicen nada acerca de la posible infidelidad de la amada, no son ni confirmación ni desmentido de la sospecha. El verdadero origen de los celos no son los signos o indicios de la amada, sino al revés: los signos se empiezan a percibir y a buscar una vez que el mecanismo de los celos se ha desatado ya en la mente del amante (Lloyd, 1995: 182; Barthes, 2011: 170). Es por ello por lo que, como comenta Ocampo, “los signos de la infidelidad [...] son azarosos, ambiguos, reveladores tanto de la culpa como de la inocencia, nunca definitivos, porque no inician ningún proceso de celos, sino que prestan objetividad” (Ocampo, 1995: 115). Así, bajo el filtro de los celos del amante, todo signo de la amada es considerado como una prueba de la infidelidad de esta (Ocampo, 1995: 119; véase el Texto 9 del Apéndice).

Los celos no permiten ni un instante de tregua al amante, quien está resuelto a desentrañar las mentiras de la amada. En este sentido, el afán del protagonista por explicar y dar sentido a los signos de la amada se revela, en última instancia, como una busca por la verdad. En esta búsqueda de la verdad, el Narrador debe hacer uso y exprimir al máximo sus capacidades intelectivas, las cuales se ven asimismo inspiradas y agudizadas por los celos. De este modo, los celos se convierten en un estímulo para la Inteligencia: “los celos recurren a la inteligencia, la reclaman y le prestan una especie de inspiración, de agudeza, de capacidad de asociación, de hechos aparentemente pertenecientes a órdenes diferentes” (Ocampo, 1995: 130).

No obstante, debe distinguirse la inteligencia que estimula el desciframiento de los signos en la *Recherche* de la mera inteligencia pura, siendo la primera mucho más rica que la segunda, como bien señala Deleuze (2021: 27). Su superioridad estriba, en primer lugar, en que, en el caso de los signos, aquello que estimula la búsqueda de la verdad es una especie de violencia: un suceso que nos sacude y ante el cual, incapaces de restar impasibles, nos sentimos impelidos a destinar todas nuestras fuerzas en esa busca de la verdad. El acto mismo de descifrar los signos, pues, entraña la movilización del pensamiento, obligándolo a salir de su estupor habitual y de su tendencia a la abstracción (Deleuze, 2021: 28). A diferencia de empresas más planificadas y voluntarias, la búsqueda de los signos lleva al Narrador a explorar caminos que de otra manera jamás habría transitado. Por todo ello, “pensar es siempre interpretar, explicar, desarrollar, descifrar, traducir un signo” (Deleuze, 2021: 114). Las ideas que se puedan extraer a través de la inteligencia lógica son convencionales y superficiales, surgidas de una elección arbitraria y, consecuentemente, solo implican una mera posibilidad (Deleuze, 2021: 27). En

cambio, las verdades obtenidas a través del desciframiento de los signos llevan la marca de la autenticidad: su sentido es mucho más profundo porque revela la verdadera esencia de las cosas (Proust, citado por Deleuze, 2021: 114).

Esta contraposición es trasladable a los signos amorosos. Mientras que en la amistad existe una predisposición a la convención y a la cooperación mutua para establecer el significado de las cosas y las ideas, en el amor, en cambio, se nos induce a una interpretación silenciosa e introspectiva: se trata de una relación más pura, que no se ve contaminada por terceros y, en consecuencia, tampoco se ve obligada a ningún tipo de renuncia o convención. La amistad supone la anulación de los signos, mientras que el amor supone su multiplicación. Es por ello por lo que, frente la variedad de mundos posibles que le sugieren los signos amorosos emitidos por la amada, y la sospecha de que estos le estén vedados, el celoso/amante se ve impelido constantemente a una actividad interpretativa, llevada siempre de forma introspectiva y solitaria (Deleuze, 2021: 42-43). De ahí que los personajes de la *Recherche*, como el propio Narrador, decidan fijar su interés en mujeres que les resultan tan ajenas a su medio social: el carácter “oscuro” y “velado” con el que las miradas de sus amantes las envuelven, las hace especialmente propensas a emitir signos, de los cuales el análisis del amante no puede sustraerse. Esto explicaría por qué el Narrador decide fijarse en Albertine, una mujer a la cual objetivamente considera mediocre e insustancial, pero respecto a la cual no puede evitar sentirse terriblemente atraído, ya que, como dice Deleuze (2021: 33), “un ser mediocre o estúpido, desde que lo amamos, es más rico en signos que el espíritu más profundo, más inteligente. Cuanto más limitada es una mujer, más compensa con sus signos, que a veces la traicionan y denuncian: una mentira, su incapacidad para formular juicios inteligibles o poseer un pensamiento coherente”.

¿Cómo se descifran los signos amorosos? El método del Narrador para captar e interpretar los signos podría vincularlo a diferentes figuras como la del detective, el médico o el erudito, entre otras (Lloyd, 1995: 31-32). Todas estas disciplinas tienen en común su adscripción a un tipo de saber que el historiador Carlo Ginzburg ha denominado como “paradigma indicial” y que se basa en “su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa” (Ginzburg, 1999: 144). Es decir, a partir de detalles marginales o ínfimos –tales como vestigios, huellas, rastros...– es posible acceder a una vía hacia el conocimiento de una realidad mucho más profunda, que de otra forma resultaría fuera de nuestro alcance. Para ello, el Narrador debe aprender a descodificar el significado oculto en el discurso inconsciente de la amada –sus gestos, palabras, silencios,

giros ... – para ir de lo particular a lo universal: es a través del lenguaje particular de la amada que el amante puede encontrar una vía de acceso a la verdad o, por lo menos, a aquella verdad que mejor se corresponde con sus sospechas (véase el Texto 10 del Apéndice).

Así pues, la interpretación de los signos de la amada no es automática ni transparente. De hecho, suele mediar un tiempo entre la emisión del signo y su interpretación intelectual o, incluso, del reconocimiento del signo como tal. El Narrador, al ser incapaz de reconocer y/o interpretar los signos al momento, solo puede hacer una reconstrucción parcial y sesgada a través de sus recuerdos (Ross, 1986: 140). La memoria, como diría Deleuze, siempre llega demasiado tarde: “la memoria del celoso quiere retenerlo todo, ya que el menor detalle puede resultar un signo o un síntoma de la mentira; quiere almacenarlo todo para que la inteligencia de la materia necesaria para sus futuras interpretaciones” (Deleuze, 2021: 66). De este modo, el celoso en todo momento trata de superponerse a las limitaciones de la memoria, llevándola más allá. Sin embargo, dicha empresa siempre resulta fallida en su ejecución: el celoso solamente halla lo que ya estaba buscando. La reconstrucción de los hechos se adecúa al deseo del celoso de encontrar algún elemento que confirme su hipótesis: se realiza aquello que la corroboraría y se omite aquello que la cuestiona. Por lo tanto, la reconstrucción es siempre subjetiva y tendenciosa. Es más, donde no llegue la memoria, llegará la imaginación, porque el hecho de recordar ya es un acto creativo en sí mismo. Es imposible revisitar el pasado de manera totalmente fiel: nuestros recuerdos siempre presentan lagunas que se hace necesario completar mediante la imaginación. Por ende, es la inteligencia y no la memoria la que realmente emplea el celoso en su reconstrucción e interpretación de los signos (Deleuze, 2021: 67; véase el Texto 11 del Apéndice).

Es por todo ello que la búsqueda de la verdad en última instancia se acaba por revelar como una misión inviable: las verdades que pueda obtener el protagonista siempre van a ser verdades incompletas, temporales e incluso arbitrarias. Empeinado en encontrar la verdad, muy pronto el Narrador descubre que el mundo interior del amante es una región infranqueable e inaccesible. En realidad, la búsqueda de la verdad se convierte en una busca circular: los celos solo engendran más celos. El celoso es, pues, un hombre inmerso en una espiral mental interna de la que no puede escapar. La amada es solo la víctima puntual de la mente enfermiza del amante y la única salida es la huida o la muerte, tal y como Albertine nos muestra y el Narrador reconoce ya al inicio de la novela: “si hubiera reflexionado, mi sufrimiento solo podía acabar con Albertine o conmigo” (Proust, 2024: 19).

3. LA TRADICIÓN DEL VOYEUR Y LA MALE GAZE

En el anterior apartado, comentábamos cómo el Narrador, impulsado por sus celos, se embarcaba en una búsqueda obsesiva que tenía como fin el desciframiento de los signos de su amada, Albertine. En este sentido, la mirada que proyecta el protagonista sobre Albertine es altamente fetichista, cuyo poder reside, precisamente, en convertir a Albertine en un mero objeto pasivo e inerte, a partir del cual él puede dar rienda suelta a sus más variopintas elucubraciones (cf. Kelly, 1990: 145; 1992: 175). Así, la mirada del Narrador se alinea con aquella que ha predominado largamente en la tradición pictórica del desnudo descrita por John Berger en su *Modos de ver*: aquella que concibe a la mujer como un objeto visual (Berger, 1975: 75-91). Dicha mirada es, a su vez, producto de unos contextos históricos y sociales patriarcales, en los cuales los hombres –o, al menos, cierta clase de hombres– han ocupado una posición privilegiada y de dominación sobre las mujeres. Es por ello por lo que, mientras que la presencia de los hombres se manifiesta siempre a través de una “promesa de poder” –siempre ejercida sobre los otros– insinuando aquello de lo que son capaces de hacer *para ti o a ti*, la de las mujeres depende de la actitud que mantienen para consigo mismas, definiendo así lo que *se les puede* llegar a hacer (Berger, 1975: 53-55). Las mujeres siempre deben sobrellevar una doble mirada: la interna –que supone la contemplación de una misma– y, por otro lado, una mirada externa –aquella que proyecta la sociedad sobre ella. De todo esto, se desprende la siguiente máxima de John Berger (1975: 55): “los hombres actúan y las mujeres aparecen”. Por lo tanto, en esencia, las mujeres no son concebidas como sujetos autónomos, sino como entes a disposición de la mirada del otro masculino. Consecuentemente, el valor de la imagen de la mujer reside en su espectacularidad sensual, es decir, en su capacidad para devenir un espectáculo y, por ello, una fuente de placer visual para la mirada masculina. Así, las diferencias entre las representaciones de hombres y mujeres no son producto de una disparidad intrínseca entre masculinidad y feminidad, “sino porque siempre se supone que el espectador “ideal” es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle” (Berger, 1975: 74).

La imagen de la mujer tiene como función última la de generar placer visual al espectador masculino. Es decir, la existencia de dicha imagen halla su razón de ser en que va a ser contemplada para el goce del varón. De este modo, la mirada del espectador masculino ante este tipo de imágenes se podría calificar como voyerista en tanto que obtiene un placer sexual del acto de observación. Esta premisa que Berger aplica a las artes pictóricas, puede trasladarse al texto literario. Es posible, pues, percatarse en *La Prisionera* cómo el Narrador obtiene placer

a partir de esa simple observación de Albertine, especialmente cuando ella duerme (véase el Texto 12 del Apéndice).

En ese pasaje quedan muy claras las dos facetas descritas por Berger: el hombre actúa y la mujer simplemente aparece. La escena descrita muestra con enorme crudeza esta distinción: Albertine es despojada de todo artificio e, incluso, virtualmente de vida, mostrándose su función última: la de ser contemplada. En palabras de Mulvey (2001: 370), las mujeres “connotan «para-ser-miradabilidad» [*to-be-looked-at-ness*]”. Es decir, las mujeres, como objetos de espectáculo dentro de la visión hegemónica, se definen por su impacto visual y erótico. La mirada proyectada sobre la mujer nunca es neutra, sino que, en la mayoría de las ocasiones, es masculina, como hemos visto que señalaba Berger. Es decir, como dice Denzin (1995: 48), “every gaze is regulated, structured by underlying systems of power and gender”.

Esa mirada masculina –o más bien, sus influencias y efectos– es más conocida por su denominación académica en inglés: *male gaze*. Fue Laura Mulvey la primera en introducir dicho concepto dentro de los estudios cinematográficos feministas en su artículo titulado “Placer visual y Cine narrativo”, publicado originalmente en 1975 en la revista *Screen*². Partiendo del análisis de John Berger, Mulvey se propuso analizar de qué manera la imagen y la narración cinematográfica se ha estructurado alrededor del deseo y el placer masculinos. Para ello, Mulvey se sirve de la teoría psicoanalítica con el fin de mostrar y explicar cómo el inconsciente de la sociedad heteropatriarcal ha organizado formalmente el discurso fílmico a la hora de cautivar la mirada del espectador y determinar los roles de género en el cine clásico o comercial de Hollywood (Zecchi, 2014: 153). Así, Mulvey define dos procesos psicoanalíticos básicos a través de los cuales el cine puede proporcionar un placer visual al espectador masculino: la escopofilia y el narcisismo.

El primero de ellos, la escopofilia, en su aspecto activo, se refiere al placer obtenido por el acto de mirar. La oscuridad de la sala de cine, junto con el brillo y las luces de la pantalla proporcionarían al espectador la fantasía de aislarse y sumergirse en un mundo privado, ajeno al de los demás (Kaplan, 1998: 37; Mulvey (2001: 367-369). En consecuencia, el espectador adquiere la ilusión voyerista de poder observar y espiar el mundo de la pantalla y sus habitantes de forma absolutamente invisible y con total impunidad. En este sentido, la escopofilia es una práctica que lleva implícita un alto grado de fetichismo, en la medida que nos permite convertir

² Sobre la recepción del artículo de Mulvey y sus posteriores reformulaciones, véase Denzin, 1995: 42-43; Zecchi, 2014: 152-160

al otro en un objeto bajo el escrutinio de nuestra mirada. La mujer se presenta como un objeto de exhibición que el espectador puede contemplar furtivamente, convirtiéndola en un fetiche. En segundo lugar, a través del narcisismo, el espectador fija su mirada en el actor masculino y se reconoce en él (Mulvey, 2001: 369). No obstante, como bien señala la autora, debemos tener claro que se trata de un reconocimiento erróneo: en realidad, el yo se proyecta en un ego ideal, y, por ello, sublimado. Se trata de una idealización del propio yo que busca verse reflejado en un modelo de masculinidad ideal y, por definición, deseable. Asimismo, mediante el narcisismo, el cine ofrece al espectador la posibilidad de realizar sus fantasías de posesión y control del personaje femenino por medio de su identificación con el protagonista masculino.

No obstante, a pesar de su naturaleza pasiva, la figura de la mujer entraña un peligro para la completa realización del placer visual masculino del espectador. Se trata de lo que, desde la teoría psicoanalítica, se ha calificado como la amenaza de la castración (Mulvey, 2001: 372-373). Para escapar del peligro y la ansiedad de la castración, el cine dispone de dos vías. En primer lugar, puede volver a recurrir a la escopofilia para transformar a la mujer en un fetiche, es decir, en un mero objeto de contemplación erótico para el espectador, de tal modo que figura femenina sea despojada de su carácter potencialmente peligroso y pase a ser tranquilizadora para el espectador. Por ejemplo, se muestra el cuerpo de la mujer fragmentado por medio de distintos planos y/o la focalización excesiva de la cámara en algunas partes de su cuerpo (Kaplan, 1998: 36; Mulvey, 2001: 371, 373; Zecchi, 2014: 154-155). Esta misma técnica de la fragmentación, de hecho, es empleada por Proust (o su Narrador) en las descripciones de Albertine (Ross, 1986: 141). En segundo lugar, el cine dispone de la vía del voyerismo, que, como bien ha señalado la autora (Mulvey, 2001: 372-373), se encuentra estrechamente vinculada con el sadismo: la película se estructura en torno a la investigación e indagación que lleva cabo el protagonista masculino con el objetivo de revelar la culpa del personaje femenino –quien, a su vez, constituye su objeto de deseo– y, de este modo, imponer el control y someter a la figura femenina a través del perdón, o bien, del castigo. Esta segunda vía es típica del cine de Hitchcock, siendo *Vértigo* una de sus películas donde más claramente se puede percibir esta mirada más sádica y misógina en lo que se refiere a la obsesión enfermiza y fatal que desarrolla el protagonista masculino (Scottie, interpretado por James Stewart) por el personaje femenino (Madeleine/Judy, encarnada por Kim Novak). Como veremos en el siguiente apartado, *La Captive* de Chantal Akerman encuentra inspiración en la película de Hitchcock, emulando algunas escenas y en el estudio de la psicología del *voyeur*.

Retornando a la *Recherche*, podemos ver como los fenómenos del cine clásico antes descritos se corresponden, en gran medida, con la mirada que mantiene el Narrador con respecto a Albertine. Para el Narrador, Albertine constituye una amenaza que anuncia el retorno del trauma de la castración, en concreto, aquel que en el primer volumen de la *Recherche* se articula alrededor del miedo al abandono de la madre a través de la negación del “beso de buenas noches”. En *La Prisionera*, el Narrador exige de Albertine ese mismo beso antes de ir a la cama y, de tal modo, ella acaba por asumir un rol maternal (Proust, 2024: 80). Si bien ya antes hay sufrimiento por la falta puntual de ese beso (Proust, 2024: 91, 115-118), su negación completa en el tramo final de la novela implica para el protagonista revivir esa primera experiencia castradora (Proust, 2024: 457-460). Con miras a neutralizar la amenaza de la castración que entraña Albertine, el Narrador impone sobre ella tanto una mirada escopofílica como, sobre todo, una mirada voyerista. En lo que respecta a la mirada escopofílica, podemos observar como a lo largo de *La Prisionera* el Narrador intenta hacer de Albertine un “fetiche”, un objeto carente de vida, del cual ya solo resten las funciones fisiológicas más básicas (Kelly, 1990: 148; 1992: 178-179). Se plasma, sobre todo, en las ocasiones en las que Albertine se encuentra en un estado de sueño profundo y, en consecuencia, cuando los rasgos de su personalidad más molestos desaparecen a ojos del protagonista, pudiendo así apreciar verdaderamente su belleza.

A su vez, la mirada de Albertine resulta bastante problemática y perturbadora para el Narrador. De hecho, es únicamente cuando la amada tiene los ojos cerrados que ella alcanza su grado mayor de belleza ante el protagonista (véase el Texto 13 del Apéndice) y él deja de sentirse intimidado por esa mirada. Volvemos, pues, a esa división bergeriana de género entre la función de actuar (mirar, en este caso) y la de ser contemplada. Básicamente, el Narrador puede (y debe) llevar a cabo el acto de mirar, pero si lo realiza su amada es un motivo de desasosiego. La mirada femenina no deja de ser un acto subversivo (Kelly, 1990: 147; 1992: 176-177). Es algo que no le corresponde y que es concebido como una amenaza para el Narrador. La mirada evoca la vida secreta y la sexualidad de Albertine, mostrando su existencia como sujeto autónomo, tanto antes como después de conocer al Narrador (St. Laurent, 1988: 518-519; Kelly, 1990: 147; 1992: 173, 177). Por ello, la mirada femenina debe ser subordinada a la masculina (Kelly, 1990: 148; Denzin, 1995: 58).

Eliminada esa amenaza, es en los momentos de sueño de la amada que el protagonista puede soñar, puede imaginar, puede proyectar sobre Albertine sus fantasías fetichistas (Ross, 1986: 142; St. Laurent, 1988: 521; véase el Texto 14 del Apéndice). Ese acto de mirar a Albertine incluye un fuerte componente erótico. Tanto es así que el Narrador, en ocasiones, traspasa la

línea del observador y no solo la posee simbólicamente, sino también físicamente. La posesión sexual de Albertine tiene lugar, precisamente, cuando se encuentra en lo más profundo del sueño, esto es, en su grado máximo de cosificación (véase el Texto 15 del Apéndice).

Por otro lado, la mirada del Narrador corresponde con exactitud a la mirada voyerista. El Narrador, como ya habíamos descrito en el apartado anterior, concibe a Albertine como un misterio y como portadora de una “culpa”. Se trata asimismo de una mirada sumamente anclada en la diégesis: el Narrador construye a través de su imaginación historias que puedan servir para explicar o dar respuesta a los vacíos de sentido que le ofrecen las acciones, gestos y palabras de Albertine. De ahí que su vínculo también pueda calificarse como “sádico” –según la descripción de Mulvey (2001: 372)–, dado que en todo momento el Narrador exige saberlo absolutamente todo de Albertine y, en caso contrario, este fabrica una narración que, de principio a fin, trata de demostrar la culpabilidad y la infidelidad de su amada y, por medio de esta vía, forzarla a reconocer su falta. De este modo, el Narrador ejerce un control feroz sobre Albertine y halla su satisfacción en el sometimiento absoluto de la amada a sus estándares de feminidad, que implican una entrega y una obediencia completas (Kelly, 1990: 148). La no subyugación a este modelo ideal –e irrealizable– conlleva un castigo por parte del protagonista hacia su amada, que se concreta en la amenaza de la ruptura del vínculo amoroso.

Esta mirada masculina o *male gaze*, no obstante, no queda únicamente limitada al personaje del Narrador ni recluida en la novela, sino que también interpela y hace partícipe al lector. Como se ha señalado, todo el relato de la *Recherche* nos aparece vehiculado por la visión del Narrador, que es a su vez subjetivo y omnisciente (St. Laurent, 1988: 522). En *La Recherche* el Narrador, de una parte, narra desde su visión subjetiva en primera persona, y, de otra parte, también es capaz de narrar situaciones que de ninguna manera es posible que él haya podido presenciar, bien porque se encuentran fuera de su campo de visión (y saber) o porque estas han sucedido antes de su nacimiento. Esto implica que el Narrador tenga un control absoluto sobre la narración y que todo hecho nos llegue tras haber sido filtrado y moldeado por su mente. Esta omnipotencia y omnisciencia pueden conducir al lector a olvidar y negligir el carácter subjetivo del relato –es decir, a obviar el hecho que quien narra la historia también toma parte en ella y que, por lo tanto, no constituye una verdad objetiva– y que se produzca una supresión de la propia consciencia en beneficio de la del Narrador. Aparte, Proust pone en práctica algunos mecanismos narrativos que también redundan en esta delegación de la consciencia. Por ejemplo, recurrentemente se produce una modulación del sujeto, es decir, se pasa de la primera persona del singular a una primera del plural o a una tercera genérica en el transcurso de una

reflexión. En el texto, se pasa del “yo” inicial al “nosotros” o al “uno” un poco más adelante y, con ello, una experiencia personal se convierte en una compartida por el lector o, directamente, en universal. Es decir, el lector es llevado a identificarse con el Narrador, sus experiencias y sus puntos de vista (St. Laurent, 1988: 522-523). Por lo tanto, esto muestra correspondencia con la mirada escopofílica narcisista descrita por Mulvey, por la cual el espectador se identificaba con el protagonista masculino de la película. De igual modo, el lector puede identificarse con el Narrador y a través de él poseer a Albertine.

Esta identificación presupone que Proust concebía a su lector o a su narratario eminentemente como masculino. Esta conclusión no se basa solo en esa identificación entre la consciencia del Narrador y la del narratario, sino que a lo largo de la *Recherche* es posible detectar ciertos elementos textuales que confirman esta asunción. Pascal A. Ifri en su libro de 1983 y en su artículo en inglés de 1988 “Proust’s Male Narratee” presenta un exhaustivo escrutinio de los volúmenes de la *Recherche* e identifica todo un seguido de interpelaciones directas (“Monsieur”, “Monsieur le lecteur”), pronombres personales (“nous”, “on”, “vous”) y adjetivos demostrativos (“ces”) que claramente denotan un destinatario masculino (Ifri, 1983: 123-126; 1988: 526-527). Del mismo modo, también se apela en numerosos pasajes a experiencias comunes eminentemente masculinas, como es el caso del servicio militar (Ifri, 1983: 126; 1988: 527). Es más, en otros pasajes la mujer es claramente concebida como el Otro, imponiendo una distancia entre ellas y el Narrador y el narratario (Ifri, 1983: 126-127; 1988: 528-529) A nivel temático, encontramos que la concepción del amor que se presenta en la *Recherche* difícilmente puede ser compartida por ninguna mujer, debido a su fuerte carácter misógino; se trata de una visión amorosa que implica el control y la posesión totales de la mujer (Ifri, 1983: 170-172; 1988: 530) Asimismo, los personajes femeninos son presentados de una manera negativa. Se trata de mujeres superficiales y carentes de inteligencia y esencialmente sexuales. Los personajes femeninos, como hemos ido viendo, son fundamentalmente objetos de deseo y placer para los hombres.

Todo ello provoca que la lectora femenina se vea necesariamente excluida, que sea incapaz de identificarse, no solo con el Narrador, sino con los personajes femeninos de la obra, o que, en última instancia, deba renunciar a su propia identidad para asumir una masculina (Fetterley, 1978: ix). La identificación de la lectora con el narratario masculino implica, al mismo tiempo, la aceptación por su parte de los valores masculinos y misóginos expresados en la obra y, por ello, y a respaldar tácitamente su propia opresión (Fetterley, 1978: xx-xxii). Esta misma premisa —el travestismo de la espectadora femenina, la asunción de los valores masculinos u

otros mecanismos para combatir esa distancia— ha sido aplicada en el ámbito cinematográfico por autoras como E. Ann Kaplan (1998: 62), Mary Ann Doane (1999: 137-139) o la propia Mulvey en un artículo de 1981 (Mulvey, 1999). Llegados a este punto, es necesario preguntarnos si hay alternativas a la mirada masculina hegemónica. ¿Es posible construir una *female gaze* que sea capaz de desarticular la manera en que las mujeres han sido tradicionalmente representadas? Las teóricas feministas del cine han debatido de qué manera sería posible conformar esta nueva mirada, yendo desde la supresión del placer visual cinematográfico para “abrir camino a una negación total del sosiego y la plenitud del cine narrativo de ficción” (Mulvey, 2001: 367, 377) hasta la elaboración “de otra visión y las condiciones de visibilidad para un sujeto social [femenino] diferente” (Lauretis, 1992a: 111).

Analizar el cine de Chantal Akerman, posiblemente una de las máximas exponentes de un cine con vocación feminista, puede ser una vía para explorar como las cineastas han intentado plasmar estos postulados teóricos. Quizás lo más interesante es que no nos centraremos en una obra con un guion original y creada desde cero, sino que se trata de una adaptación de *La Prisionera*. La adaptación de Chantal Akerman suponía un reto en la medida en que era necesario subvertir y transformar una obra en la que, como hemos visto, la *male gaze* domina tan claramente la construcción del relato y de los personajes.

4. LA CAPTIVE DE AKERMAN: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS CON EL CELOSO DE PROUST

4.1. *La Captive*: escenario de una obsesión.

La Captive es, como ya hemos mencionado en otras ocasiones a lo largo de este trabajo, una adaptación libre –o casi una reescritura (Bonnaud, 2000; James, 2001: 21; Akerman, 2004: 19; Beugnet y Schmid, 2004: 172, 175; Schmid, 2017: 151-152; Kuyper y Oever, 2018: 177-178)– de *La Prisonera* de Marcel Proust, realizada por la cineasta belga Chantal Akerman en el año 2000. En la película los protagonistas reciben el nombre de Simon (Stanislas Méhrar) y Ariane (Sylvie Testud), quienes se corresponden al Narrador y Albertine en la novela. Solo André (Olivia Bonamy), la amiga de Albertine/Ariane, y Françoise (Liliane Rovère), la ama de llaves, mantienen los nombres y roles originales (Beugnet y Schmid, 2000: 159; 2004: 176). En esta adaptación, Chantal Akerman decidió dejar de lado las tramas “secundarias” de la novela para centrarse exclusivamente en la relación entre los dos protagonistas (Beugnet y Schmid, 2004: 173). La elección de sus nuevos nombres no parece ser casual, dadas sus resonancias. Ariane remite al mito del minotauro. Ariane, igual que su *alter ego* mitológico, es la portadora del hilo que permite salir del laberinto; aquí, el laberinto de los celos y la obsesión. Con su muerte, Simon queda atrapado, sin salida posible de ese laberinto, algo que también queda reflejado, como señalaremos, en la estructura circular del film. Simon, por su parte, es un nombre judío que, por un lado, podría remitirnos al origen de Proust o, al mismo tiempo, acaso evocaría la figura del judío errante, condenado a vagar sin rumbo hasta el fin de los días (Beugnet y Schmid, 2000: 159; Reynaud, 2002: 42; Moreno Pellejero, 2023: 271). De hecho, el exilio y el nomadismo, relacionados con la diáspora judía en especial, son temas recurrentes en la filmografía de Akerman (Lubkemann Allen, 2008: 270-271; Moreno Pellejero, 2023: 9, 64).

Sin embargo, este error no tiene lugar en un mundo realmente abierto, sino que hay una constante sensación de claustrofobia (Beugnet y Schmid, 2000: 160). Las paredes del laberinto pueden ser más o menos visibles, pero siempre están ahí. Esta impresión de cerrazón es transmitida en un gran número de planos en los que los personajes aparecen enmarcados; sus cuerpos y sus rostros se encuentran delimitados por puertas, marcos, ventanas, cristales, balcones, parabrisas...³ En ocasiones, en esa segmentación, uno de los espacios es mucho más

³ Quizás la escena donde este simbolismo es más patente es en la del dúo que cantan Ariane y su vecina (Sophie Assante), cada una desde su respectivo balcón (véase la Imagen 1 del Apéndice). Los enrejados de estos las muestran, especialmente a la cantante, como pájaros cantores encerrados en sus jaulas (Beugnet y Schmid, 2004: 196-197).

profundo que el adyacente (véase la Imagen 2 del Apéndice). Esto genera una sensación de laberinto, con diferentes planos separados por un límite finísimo, sugiriendo, al mismo tiempo, la existencia de espacios invisibles para el espectador –y quizás también para los personajes (Schmid, 2017: 153). Las ambientaciones contribuyen en gran medida a la creación de una atmosfera asfixiante, que extienden la jaula de Ariane más allá del apartamento de Simon. En ese laberinto no solo está encerrada Ariane, sino que, quizás a mayor profundidad aun, también está recluido Simon a causa de su obsesión (Beugnet y Schmid, 2004: 181).

Si bien la película está ambientada en nuestra contemporaneidad, todo aquello vinculado a Simon parece anclado en el pasado: su ropa, el apartamento (Moreno Pellejero, 2024: 188), su coche o su modo de hablar. Todo ello se corresponde mejor con el Narrador de la novela de Proust, ambientada a principios del siglo XX, que no con un joven de finales del XX o inicios del XXI. La estética de Simon parece representar el estancamiento, siendo una figura aislada del tiempo (Beugnet y Schmid, 2000: 161; 2004: 182-183). El anquilosamiento de Simon es un reflejo asimismo de su propia obsesión y del deseo enfermizo por poseer y fijar a Ariane. Simon, en este sentido, “becomes emblematic of and old order, of the attempt to deny the unfathomable, the uncertainty of movement, of time and change” (Beugnet y Schmid, 2004: 183). Por todo ello, el mundo que nos presenta el filme tiene algo de irreal, con una atmosfera melancólica y atemporal (Beugnet y Schmid, 2000: 159-160; 2004: 177-178; Bonnaud, 2000; James, 2001: 21), como un espacio desgajado del resto de la realidad, más muerto que vivo (Wilson, 2002: 61). Esta atemporalidad encaja bien con la concepción del tiempo de Proust. En la *Recherche*, el Narrador, a través de la experiencia de la memoria involuntaria, descubre que la experiencia humana del tiempo no está atada necesariamente a la linealidad y, por ello, este vive en una dimensión atemporal, donde coexisten, al menos, dos planos diferentes (pasado y presente). Akerman, jugando con varias capas temporales, traslada la concepción del tiempo proustiana a la pantalla (Beugnet y Schmid, 2004: 178; Schmid, 2017: 152).

La luz de las escenas también es un elemento que contribuye a esa sensación de encierro e irrealidad. La mayoría de las escenas de interiores solo se iluminan a través de la luz natural y en las nocturnas, por un solo punto de luz concentrado (Beugnet y Schmid, 2004: 181). Es una iluminación llena de sombras que empequeñecen aún más los espacios. Las escenas de exteriores ocurren en su mayor parte de noche, prácticamente en una total oscuridad. Esta puesta en escena, repleta de sombras, claroscuros y contraluces, puede asimismo evocar los rincones ocultos del alma de los protagonistas. La oscuridad en la que se mueven los personajes puede representar también la imposibilidad de saber. La incapacidad de conocer el verdadero

ser de Ariane se muestra claramente en la escena del baño. Simon y Ariane están separados por una pantalla de cristal translúcido, por lo que el amante ve el cuerpo de su amada desdibujado y difuminado (véase la Imagen 3 del Apéndice). Es una imagen, no la realidad (Beugnet y Schmid, 2004: 187-188; Ungar, 2019: 123; Fowler, 2022: 117). Aunque los dos acaban por acercarse a esa mampara separadora, la imagen no está perfectamente definida, dejando siempre espacio para la incertidumbre. Del mismo modo, no puede existir contacto entre ellos, imposibilitando la posibilidad de intimar, de conocer y de acceder al interior del otro. Esta separación también está latente en el mencionado encuadre segmentado de muchos planos. Son espacios adyacentes, pero separados por una fina barrera que, a su vez, parece infranqueable.

En conclusión, la ambientación y la fotografía de *La Captive* ayudan a crear un mundo opresivo, claustrofóbico y lleno de claroscuros. Esto parece ser un reflejo del interior y de las circunstancias de los personajes principales. Evidentemente, esa sensación de encierro se corresponde con la captividad de Ariane, una reclusión que no se limita al apartamento, sino que la persigue allá donde vaya. Sin embargo, como veremos, Ariane encontrará vías por las que construir espacios propios que escapen del control de Simon. Esa atmosfera constrictora, por otro lado, es una traslación del mundo interior de Simon, un personaje sisífico, encerrado en su propio bucle, condenado a estar ciego ante todo aquello ajeno a su obsesión. Simon se encuentra en medio de una misión autoimpuesta imposible de completar: su deseo de desentrañar el secreto que supone su amada y así convertirla en su posesión absoluta. Sin posibilidad de escape, como expresaba su intérprete, Stanislas Méhrar, “C’est Simon le vrai captif” (Testud, 2004).

4.2. El celoso akermaniano

El filme de *La Captive* empieza del mismo modo que acaba: con la imagen del mar. El mar aparece recurrentemente en la película y las olas nos llevan ya a una idea de circularidad y repetición (Ungar, 2019: 119). Esta imagen inicial ya lleva implícita una promesa de muerte: es en ese mismo mar, oscuro y únicamente iluminado por la luz de la luna, donde Ariane morirá⁴. En cierta manera, la estructura del filme es la de un bucle del cual el protagonista, Simon, no puede escapar. Así pues, Akerman ya refleja desde el principio de la película al celoso como una figura indisociable de la fatalidad y de la obsesión. La primera escena también

⁴ Este es el aspecto de la película que más se separa del original. En *La prisonera*, Albertine no muere, sino que escapa del apartamento del Narrador. Será más adelante, ya en *La fugitiva*, cuando fallezca a causa de un accidente de equitación. Por lo tanto, el simbolismo de la muerte en el mar de Ariane es exclusivo del filme de Chantal Akerman (Beugnet y Schmid, 2004: 174-175).

da buena muestra de esta idea de la circularidad y la repetición. De nuevo, se nos presenta una escena en la playa, pero, en este caso, se trata de una filmación casera de Super-8 que Simon revisa obsesivamente. El vídeo muestra a Ariane y sus amigas jugando al lado de las olas⁵, y el protagonista se centra en intentar descifrar, leyéndole los labios, las palabras que su amada pronunció. Finalmente, cree desentrañar que ella dijo “a mí realmente me gustas”. A diferencia del celoso de Proust, que solo disponía de su memoria para reconstruir con posterioridad los supuestos mensajes y señales de la amada, Simon cuenta con este medio aparentemente más objetivo para su empresa. No obstante, ello no implica que esa reconstrucción e interpretación sea más correcta y fiel a la realidad; del mismo modo que el Narrador, Simon encuentra en la proyección aquello que desea o ya esperaba encontrar (Felten, 2023: 173). En este caso, Simon, parece hallar palabras de amor hacia él. Sin embargo, ¿puede saber con certeza si realmente fueron esas palabras, a quién las dirigió o, incluso, si acaso las pronunció ella (Fowler, 2022: 116)? ¿Y si las dirigió a su amiga Andrée, que se encuentra a su lado en la imagen? ¿Podría esto avivar los celos –y el deseo– de Simon (Ungar, 2019: 120; Felten, 2023: 174)? ¿Revela la existencia de un mundo oculto del cual él está excluido? De hecho, Simon parece ser consciente de esa posibilidad y necesita “introducirse” en la escena: su sombra se proyecta en la pantalla y se inmiscuye entre las dos amigas (Bellour y Darke, 2002: 36; véase la Imagen 4 del Apéndice). Simon intenta poseer la imagen de Ariane, pero la misma película casera nos muestra ya la imposibilidad de esa posesión: cuando Simon “entra” en la proyección, la imagen cambia a los pocos segundos y vemos a Ariane corriendo, precisamente, hacia el mar, siendo un presagio de su huida final y fatal (Beugnet y Schmid, 2004: 189; Ungar, 2019: 120; Fowler, 2022: 115). Es una nueva muestra de la imposibilidad de culminar su deseo (Beugnet y Schmid, 2000: 162). Simon aparece, al mismo tiempo, ya acechando a su amada, convertido en un obsesivo detective y *voyeur* (Felten, 2023: 171; Moreno Pellejero, 2024: 187).

Esto nos aparece más claramente en la siguiente escena. Simon se embarca en una persecución por toda la ciudad de su amada Ariane, sin que esta sea consciente de ello. El referente aquí no es Proust –ya que en *La Prisionera* el Narrador delega siempre en terceros la vigilancia de Albertine– sino que la escena bebe directamente de la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock (James, 2001; Wilson, 2002: 66-67). Primeramente, existe una simetría visual, con planos muy similares, en el seguimiento en coche de Simon por París y la persecución de Scottie de Madeleine por las calles de San Francisco en *Vertigo*. De la misma manera que en *Vertigo*, en

⁵ Esta imagen de las muchachas en la playa procede del segundo volumen de la *Recherche*, *A la sombra de las muchachas en flor*, si bien es evocada en diversas ocasiones en *La Prisionera* (Beugnet y Schmid, 2004: 174).

esta persecución en coche vemos como la mirada de la cámara se centra alternativamente en el coche vigilado de Ariane y el rostro del perseguidor. En ambos casos, esta correspondencia se mantiene también tras apearse de sus coches, ya que tanto Scottie como Simon siguen a las mujeres que constituyen su objeto de deseo por un callejón, un hotel y un museo –si bien no necesariamente en el mismo orden. En el caso del hotel, los dos protagonistas masculinos interrogan a las recepcionistas acerca de las mujeres a las que han visto entrar en ellos. Ambos reciben respuestas similares: ni Ariane ni Madeleine se hospedan en dicho hotel. Finalmente, en el museo, Ariane se para a contemplar una obra de arte, una escultura femenina cuyos cabellos están recogidos en un moño idéntico al de la mujer del cuadro que observa Madeleine en *Vertigo* y que resulta ser el retrato de Carlota Valdés, su bisabuela ya fallecida (Beugnet y Schmid, 2000: 161; 2004: 183; Wilson, 2002: 67; Ungar, 2019: 122; Fowler, 2022: 119; véanse las Imágenes 5 y 6 del Apéndice). Cabe señalar que la escena del museo de *La Captive* transcurre unos días más tarde que la persecución inicial, pero las circunstancias de las dos son idénticas. Como bien señala Schmid (2017: 152-153), las persecuciones repetitivas dotan a la película de Akerman de un nuevo elemento de circularidad, que refleja el funcionamiento de la mente patológicamente obsesiva de Simon. Así pues, las escenas del film “[r]ather than building into a teleological, resolution-driven narrative, [...] are but multiple variations of the same unresolved predicament” (Schmid, 2017: 153). Es interesante esta correlación entre las dos películas porque ambas nos muestran a protagonistas masculinos que se obsesionan por mujeres que siempre se presentan como figuras que esconden alguna clase de misterio o secreto, como veíamos ya en Proust.

A la hora de representar la obsesión del Simon, Akerman no solo hace uso de elementos visuales, sino que también se sirve de recursos sonoros. Uno de los que más llama la atención es el sonido de los tacones de Ariane, que aparece ya al inicio de la primera persecución. Se trata de un detalle que puede parecer trivial, pero que resulta importante a la hora de señalar una de las diferencias entre Hitchcock y Akerman, y es que la segunda, a diferencia del primero, no opta por silenciar o ahogar el sonido que producen los tacones de sus protagonistas femeninas (McBane, 2016: 40; Moreno Pellejero, 2023: 271). De hecho, este sonido reaparece poco después en otra secuencia de la persecución de Ariane, cuando ella sube las escaleras de un callejón en dirección al hotel donde se hospeda su tía. Pese a que Simón está subiendo las mismas escaleras y la cámara se encuentra más cercana a este, el sonido de los pasos de Simon es apenas imperceptible. En cambio, el de los tacones de Ariane invade la escena, igual que más adelante sucederá en el Museo Rodin. Incluso, en ambos casos, podemos ver primeros

planos del rostro de Simon mientras siguen resonando esos pasos. Esto muestra cómo el sonido repetitivo de los tacones, una marca de feminidad y de posible fetichismo (Reynaud, 2002: 44-45), representa la obsesión interior de Simon. Esta vinculación del sonido de los tacones con su obsesión aparece de forma transparente más adelante en la cinta. Simon está en su apartamento y cuando mira por la ventana ve a dos muchachas en la calle que se encuentran. A pesar del ruido de los coches y las bicicletas, el sonido de los tacones, que debería ser imperceptible, se escucha nítidamente. De nuevo, además, encontramos un primer plano de Simon con los pasos aun resonando. En la siguiente escena, el protagonista se precipita a la búsqueda de Ariane, mostrando cómo el sonido de los tacones ha actuado como detonante para su obsesión. De hecho, durante esa búsqueda, Simon persigue a otra mujer simplemente porque el sonido de sus pasos le evoca los de Ariane. El sonido de los tacones es un elemento que va *in crescendo* a lo largo de la película, a la par que la obsesión de Simon se acentúa (Reynaud, 2002: 44; Moreno Pellejero, 2023: 297).

Además del sonido de los tacones, hay otros elementos sonoros de los cuales se sirve la directora para mostrar la obsesión del protagonista. Volviendo a esa escena inicial de persecución, cuando Simon arranca su vehículo y la empieza a seguir, comienza a sonar *La isla de los muertos* de Serguéi Rajmáninov. Este poema sinfónico sirve para crear una atmósfera de tensión y dotar de cierta densidad a la escena, en paralelo al uso que hace Hitchcock de la composición musical de Bernard Herrmann para las escenas de persecución y tensión en *Vértigo* (James, 2001: 20-21). La pieza de Rajmáninov, igual que los tacones, se convierten en un leitmotiv que irá reapareciendo como símbolo de la obsesión de Simon, siendo el punto culminante la escena de la muerte de Ariane en el mar y el desesperado, pero vano, intento de Simon por salvarla (Beugnet y Schmid, 2004: 195-196). En la escena final (cf. McBane, 2016: 43), mientras la cámara se aproxima a la barca de Simon, la pieza de Rajmáninov deja de sonar durante unos segundos para reanudarse justo en el momento en el que aparece en el plano el cuerpo sin vida, cubierto por una manta, de Ariane (véase la Imagen 7 del Apéndice). Esto parecería sugerir que, lejos de cesar, la obsesión continua (Fowler, 2022: 117).

Asimismo, a nivel sonoro, destaca también una de las escenas en las que Simon, encontrándose dentro de la cama de su dormitorio, leyendo el diario, enciende la radio y escucha una retransmisión en directo de la ópera *Carmen* de Georges Bizet⁶ en la cual actúa Léa (Aurore

⁶ No parece que la elección de esta ópera sea casual. Esta se basa en el libro homónimo de Prosper Mérimée, que representa uno de los casos más paradigmáticos de la construcción literaria de la *femme fatale*.

Clément), amiga de Ariane y Andrée y a quién se le conocen públicamente inclinaciones lésbicas. En ese mismo instante, ambas chicas se encuentran asistiendo a dicha representación. Los celos de Simon se vuelven a activar y lo impelen a actuar. Lo vemos levantarse de la cama, vestirse rápidamente, y acudir en coche a buscar a Ariane al teatro, mientras en primer plano sigue sonando cada vez a mayor intensidad la retransmisión de la ópera. Como espectadores, podemos intuir fácilmente que el sonido de la retransmisión mientras se viste y se encuentra dentro del coche es producto de su mente. Simon, sintiendo unos celos extremados en ese momento, recrea de forma obsesiva en su cabeza una y otra vez la retransmisión de la ópera (cf. Bellour y Darke, 2002: 35; Beugnet y Schmid, 2004: 182).

Por último, en la ya mencionada escena del dúo entre Ariane y su vecina, la pieza interpretada pertenece a la ópera *Così fan tutte* (1790) de Wolfgang Amadeus Mozart⁷. Se trata de un momento muy simbólico, ya que Simon asiste impotentemente a esta actuación entre las dos mujeres (Beugnet y Schmid, 2004: 196-197; McBane, 2016: 42; Ungar, 2019: 123), que, pese a encontrarse dentro de sus respectivas jaulas, son capaces de establecer un vínculo que escapa del control de sus carceleros. Para Simon, esto supone una constatación de su incapacidad para dominar de forma absoluta a su amada. El pasaje cantado es el “Che diletto” (“Qué delicia”) y es interpretado en la ópera por Dorabella y Fiordeligi. En él, las chicas se “reparten” a sus pretendientes y comentan cómo se deleitarán a su costa mientras las cortejen. Por lo tanto, es un pasaje que redundante en la agencia femenina que escapa al control masculino y en la autonomía del deseo femenino. De hecho, no es la primera vez que Ariane canta en el filme de Akerman. En la comentada escena del baño, también se puede oír a Ariane canturrear un pasaje de la canción “Tout ça parçe qu’au Bois de Chaville” de Pierre Destailles. El fragmento que canta es cortado abruptamente por Simon y lo hace en un lugar simbólico, dado que le impide pronunciar los versos “Au mois de Mai, dit le proverbe, fais ce qu’il te plait” (“En el mes de mayo, dice el refrán, haz lo que te plazca”). Se trataría, pues, de una expresión del deseo propio de Ariane, pero que Simon se apresura a silenciar, por la amenaza que supone para él. Tras el baño, cuando Simon abandona la habitación, Ariane continúa la canción, pronuncia los versos que antes Simon le había impedido y los siguientes, que describen un encuentro amoroso en la naturaleza. Así pues, pese a todas las trabas que trata de interponer Simon, las canciones de

⁷ Nuevamente, no se trata de una elección casual. *Così fan tutte* (“Así hacen todas”). El propio título ya nos remite a unas concepciones misóginas del mundo femenino y el argumento también se ajusta a una noción enfermiza y restrictiva del amor. Sin embargo, como veremos, Akerman resignificará el dueto y lo convertirá en una muestra de afirmación femenina (Reynaud, 2002: 44 n. 6; Beugnet y Schmid, 2004: 196-198; Ungar, 2019: 122).

Ariane se convierten en afirmaciones del deseo, la autonomía y la libertad femeninas (McBane, 2016: 42).

A lo largo de la película, somos testigos de la existencia de una distancia que parece insalvable entre Simon y Ariane. La concepción amorosa de Simon pasa por la absoluta posesión y control del otro, que, en última instancia, conlleva su fusión con este. Sin embargo, dicha fusión nunca se llega a dar, y la película se encarga de demostrarnos una y otra vez como de ingenuo y, a la vez, peligroso resulta este ideal amoroso, ya que, en buena medida, supone también la completa anulación de la individualidad y la complejidad que entraña el objeto amado. Es un dilema que ya encontrábamos en Proust, y, efectivamente, en ambas obras el protagonista encuentra la misma “solución” (Beugnet y Schmid, 2004: 185-187). Los momentos en los que la amada duerme –esto es, cuando se encuentra ausente e inerte– son aprovechados para generar una ilusión de posesión total. En diferentes puntos de la película y de la novela, Simon y el Narrador observan a sus amadas mientras duermen y, en ocasiones, aprovechan el profundo sueño de estas para rozar sus cuerpos contra los de ellas y obtener así una satisfacción sexual. Ni siquiera así, pero, alcanzan el control total sobre su amada, dado que, en una de esas ocasiones, Ariane pronuncia entre susurros el nombre de su amiga Andrée (véase la Imagen 8 del Apéndice). Cuando esto sucede, Simon emprende una búsqueda para comprender el deseo lésbico.

Durante esta búsqueda, habla con una pareja de mujeres (Anna Mouglalis y Bérénice Bejo), amigas de Ariane, para tratar de entender esta clase de deseo que escapa a su entendimiento⁸. La conversación con la pareja lésbica constituye una oportunidad para Simon para enfrentarse cara a cara y establecer un diálogo abierto con el Otro. El diálogo nos permite ver como el problema de Simon radica en su total incapacidad para tolerar la diferencia. Simon aparece enmarcado solo, mientras que sus interlocutoras aparecen juntas. Es decir, nunca aparecen los tres en el mismo plano, como si perteneciesen a mundos diferentes (Bellour y Darke, 2002: 35; Beugnet y Schmid, 2004: 202). De hecho, la conversación está conformada por dos diálogos distintos: aquel que Simon mantiene con las chicas, y el que establecen las chicas entre sí. Cuando hablan entre ellas, la pareja es capaz de contradecirse, cuestionarse y matizarse, sin que ello entrañe problema alguno. Al contrario, abrazan e incorporan la diferencia de la otra como algo natural, tolerable e incluso deseable. En cambio, en el otro diálogo, que incluye a Simon, este requiere unas certezas y una precisión absolutas que no halla en las respuestas

⁸ Esta escena, en realidad, no aparece en *La Prisionera*, sino que pertenece al volumen siguiente de Proust, *La fugitiva*. No obstante, el Narrador no las interroga acerca del deseo femenino, sino que les paga para que mantengan relaciones sexuales ante él (Beugnet y Schmid, 2004: 174, 199-201; Schmid, 2017: 151).

ambiguas y subjetivas de las mujeres (Beugnet y Schmid, 2004: 202; véanse las Imágenes 9 y 10 del Apéndice). Es precisamente esta necesidad de Simon por encontrar alguna clase de certidumbre, lo que le incapacita para entender y aceptar al otro en su diferencia y, en concreto, a Ariane. Simon queda retratado como alguien dogmático y de miras cortas. Es un caso paradigmático de un sujeto que ha asumido la heterosexualidad como norma y le es imposible entender la sexualidad fuera de los marcos del pensamiento heterosexual (Wittig, 2005).

La diferencia entre el deseo de Simon y el de Ariane, entre el deseo masculino y el femenino, quizás encuentra su máxima expresión en una conversación que los dos protagonistas mantienen en el coche en el tramo final de *La Captive*. Simon le recrimina a su amada que “Somos como extraños a veces”, a lo que ella le responde:

A veces, sí. Pero eso es lo que me gusta. Quieres saber todo, como si eso cambiase algo. Yo, no te pregunto nada. Ni lo que piensas, ni lo que sueñas. Y si me contases todo creo que te amaría menos. Te amo porque hay una parte de ti que no conozco. Imagino que tienes este mundo en que no puedo entrar. Me intriga. Que esté cerrado solo para mí me complace.

Él, a renglón seguido, le espeta: “¿Lo ves? No podemos seguir juntos. Soy justamente lo contrario. Para mí, el amor es justamente lo opuesto”. La concepción del deseo y del amor que tienen ambos es diametralmente opuesta. Frente a la aceptación y la atracción por la diferencia y por lo desconocido que verbaliza Ariane —en línea con lo que revelaba también la conversación entre la pareja de lesbianas—, Simon aspira a un control total de la amada, incluso de sus pensamientos y sueños más íntimos (Vilaró Moncasí, 2020: 135). Es un deseo que, necesariamente, conlleva una obsesión y que implica la eliminación del otro (Levinas, 2002: 70; Vilaró Moncasí, 2020: 140-141). En la conversación, Ariane de manera tácita reconoce la existencia de un espacio interior propio, donde solo ella tiene acceso y que siempre escapará a los intentos de control por parte de su amante. Esto mismo, por su mera existencia, implica un gesto de desafío al encierro al que está sometida, construyendo un espacio propio que le pueda servir de refugio interior (Vilaró Moncasí, 2020: 143).

En conclusión, el celoso akermaniano, no se diferencia demasiado del celoso proustiano, en lo que se refiere a la obsesión y los celos irracionales que ambos comparten. Los dos presentan serios problemas para entender el deseo femenino y solo conciben el amor desde la posesión total. Los celos se convierten en el motor de sus actos y emprenden una búsqueda desesperada de signos —mucho más dinámica y agresiva en el caso de Simon (James, 2001: 20; Bellour y Darke, 2002: 33; Beugnet y Schmid, 2004: 193)— que les ayuden a acceder al mundo interior y

secreto de sus amadas. Por lo tanto, *a priori*, la representación de uno y otro no debería ser disímil. Sin embargo, la mirada de Chantal Akerman aporta una diferencia significativa en lo que se refiere al tratamiento de la figura del celoso y la presentación de sus actos. Como detallaremos en el siguiente apartado, no se trata simplemente de un cambio provocado por la traslación del texto literario a la pantalla cinematográfica. A través del ejemplo de *Vertigo* podremos ver cómo esa mirada distinta depende también del sujeto que se halla detrás de la cámara.

4.3. *La mirada de Chantal Akerman: destruyendo al voyeur de Proust y Hitchcock.*

Como hemos examinado en el anterior capítulo, tanto Proust como el cine clásico –aquí representado por Hitchcock– encarnan la paradigmática mirada masculina o *male gaze*. Así pues, pese a emplear técnicas diferentes, las figuras del celoso o el *voyeur* están representadas siguiendo los mismos parámetros y modelos. En *La Prisionera* ya hemos podido observar que el texto se dirige directamente a un narratario masculino y, con ello, presupone también, en cierta manera, un lector masculino. Asimismo, la manera de representar a Albertine en la novela implica un alto grado de fetichismo y cosificación que pasa por su renuncia de cualquier afirmación de autonomía y agencia propia. La mirada de Proust en ningún caso problematiza esta mirada, al contrario, la justifica y en ningún caso cuestiona la validez de los motivos del Narrador. En el caso de *Vertigo*, Hitchcock todavía acentúa más esa cosificación de la protagonista femenina. En la segunda parte de la película, Scottie transforma a Judy en la viva imagen de su objeto de deseo. Un objeto de deseo que debe morir para que quede fijo en el tiempo. El *voyeur*, además, permite al espectador obtener un placer escopofílico a través del control que ejerce sobre la mujer en pantalla. Por último, en este caso, pese a no estar totalmente justificados o disculpados, los actos del *voyeur* son necesarios para el avance de la trama. Tanto en Proust como en Hitchcock existe una correlación entre ver y saber (Fowler, 2022: 108).

En el cine de Hitchcock se construye una intriga a partir de una dosificación de la información que tiene como objetivo cautivar la atención del espectador. Los thrillers de Hitchcock, de hecho, se fundamentan en dos pilares básicos: el suspense y la sorpresa (Beugnet y Schmid, 2000: 162; 2004: 183). El director elige cuándo se le revelan al espectador los datos que ayudan a entender la trama, decidiendo qué es lo que este debe ver, en que debe fijar su atención. En Hitchcock la audiencia no puede interpretar más allá de lo que el director ha decidido mostrarle (Fowler, 2022: 108). En Proust, como ya veíamos, sucede algo similar: el Narrador tiene un

control absoluto del relato. Así, este puede mostrarnos los hechos en el orden y de la manera que más le plazca. Por ello, el lector tiene muy poco margen de interpretación libre.

En contraposición, en el cine de Akerman no existe esta correlación entre ver y saber (Fowler, 2002: 109; Felten, 2023: 174-175). Es decir, no hay una pretensión de crear ninguna intriga ni tampoco de generar suspense en el espectador. El cine de Akerman “rend absent tout ce que Hitchcock rend présent” (Fowler, 2022: 108). La cámara mantiene una posición fija y estática, que no tiene la pretensión de establecer aquello que el espectador debe mirar y, de tal modo, libera su mirada de las constricciones del cine clásico (Fowler, 2022: 109; Moreno Pellejero, 2024: 183, 189). El cine de Akerman es, por lo tanto, un cine que afirma la autonomía visual del espectador y le permite una mayor capacidad para interpretar las imágenes (Lubkemann Allen, 2008: 259). En sus películas no se percibe la intención de transmitir una certidumbre acerca de la interpretación de las imágenes (Beugnet y Schmid, 2004: 204; Lubkemann Allen, 2008: 275; Schmid, 2017: 156; Fowler, 2022: 108-109). Todo lo contrario: Akerman, a diferencia de Hitchcock, se niega a satisfacer el deseo de saber y la curiosidad de los espectadores (Felten, 2023: 175-176). Las imágenes del cine de Akerman se resisten a desvelar el misterio y la ambigüedad que por sí mismas encarnan. En *La Captive*, como decíamos, vemos una estructura repetitiva, que revela poca información al espectador, pero que transmite visual y narrativamente la obsesión patológica de Simon (Beugnet y Schmid, 2000: 162; 2004: 180; Bonnaud, 2000; Schmid, 2017: 152-153).

A consecuencia de ello, la figura del *voyeur* desempeña roles muy distintos en el cine de Akerman y en el de Hitchcock. Como señalábamos, este último necesita de él para el desarrollo de la trama y, en cierta manera, invita al espectador a identificarse con él. La mirada del cine clásico se estructura en torno a tres miradas esencialmente masculinas: la de la cámara, la de los personajes masculinos dentro de la narración y la del espectador. Esta última se caracteriza por su identificación e imitación de las dos primeras, las cuales llevan a cabo una cosificación y fetichización del cuerpo femenino (Kaplan, 1998: 63). En consecuencia, la mirada del *voyeur* nunca es completamente problematizada en este tipo de películas. En *Vertigo*, el voyerismo de Scottie queda justificado por el rol que desempeña como detective y es a través de su mirada curiosa que la historia avanza, de tal modo que el espectador se siente interpelado a compartir su punto de vista e identificarse con él (Moreno Pellejero, 2024: 189). Proust, a su vez, también se valía de ciertos mecanismos literarios para lograr esa misma identificación entre la consciencia del protagonista y la del lector. Además, los protagonistas de *Vertigo* y *La*

Prisionera nos son presentados como víctimas de mujeres fatales, por lo que el espectador siempre encuentra un motivo para empatizar con ellos, incluso en sus actos más reprobables.

Akerman, en una entrevista, resumía muy bien el cambio que suponía su modo de tratar la historia y la figura del celoso: “Marcel in *La Prisonnière* is not sympathetic, but we’ve known him since he was a child, so we understand. I didn’t aim to make Simon unsympathetic [...] I’m trying to represent the situation” (James, 2001: 21). Por ello, Akerman prescinde de todo punto de vista subjetivo y se propone filmar los hechos con toda su crudeza desde una aparente neutralidad ideal. Esto entronca bien con lo mostrado anteriormente, esto es, que el cine de Akerman permite al espectador una gran libertad interpretativa. La mirada de Akerman rechaza, pues, en buena medida, la mirada fetichista y cosificadora que tanto Proust como Hitchcock proyectaban, a través de sus protagonistas masculinos, sobre las mujeres representadas. En las películas de Chantal Akerman, por ejemplo, la cámara no fragmenta el cuerpo de la mujer –como sí hace el cine de Hitchcock–, sino todo lo contrario: Akerman siempre presenta el cuerpo de la mujer desde una “distancia” que la incluye, y a la vez, la respeta en toda su plenitud (Moreno Pellejero, 2024: 185). La propia Akerman consideraba su cine como feminista “because I give space to things which were never, almost never, shown in that way, like the daily gestures of a woman” (Akerman, 1977: 118). Siguiendo a Teresa de Lauretis, en el cine de Akerman podemos encontrar dos miradas: “femineidad y feminismo; una se hace representable por el trabajo crítico de la otra; una se mantiene a distancia, estructurada, “enmarcada”; sin embargo, la otra la “respeta”, “la quiere” y le da “lugar”” (Lauretis, 1992b: 258). Akerman, por otro lado, no necesita explicitar el deseo femenino para que este esté latente a lo largo del filme. Esto supone una diferencia crucial respecto al cine clásico marcado por la *male gaze*, en que el deseo del hombre necesita ser representado de manera visible. Para evitar caer en la fetichización o la escopofilia, no puede simplemente superponer el deseo femenino sobre el masculino (Vilaró Moncasí, 2020: 136). Es decir, no necesita “hacer visible lo invisible”, como ya postulaba Teresa de Lauretis (1992a: 111; cf. Levinas, 2002: 257). El deseo femenino ya está incluido en la propia representación de la mujer.

En el caso de *La Captive*, ¿de qué manera debemos interpretar los celos de Simon y la vigilancia a la cual somete a Ariane? Si bien es verdad que en la cinta existen escenas en las cuales se nos muestra al personaje principal cometiendo actos de voyerismo, en ningún caso estas están puestas al servicio de los tradicionales mecanismos de suspense y sorpresa hitchcockianos, sino que “[t]hey remain primarily the expression of a character’s neurosis” (Beugnet y Schmid, 2000: 162). En línea con lo que comentábamos anteriormente, la mirada feminista de Akerman,

en el caso de *La Captive*, nos muestra al celoso (y al *voyeur*) de una manera muy diferente de la cual nos tenía acostumbrados el cine clásico. Tomemos como ejemplo esa escena “compartida” entre *La Captive* y *Vertigo* en la que Simon/Scottie siguen en coche a Ariane/Madeleine. En ambos filmes, se enfoca en diversas ocasiones el rostro del perseguidor. En *Vertigo*, cuando vemos la cara de Scottie, su expresión y su mirada están llenas de fascinación y curiosidad (véase la Imagen 11 del Apéndice). El espectador participa de esa mirada deseosa de Scottie por conocer la verdad y del placer voyerista del que se sabe observador sin ser advertido. En *La Captive*, por su parte, el rostro de Simon refleja una tensión y una ansiedad evidentes (Fowler, 2022: 119). La mirada es la de aquel que teme que sus miedos más profundos puedan hacerse realidad (véase la Imagen 12 del Apéndice). A partir de escenas como esta podemos ver como Chantal Akerman rompe con la identificación entre el espectador y el protagonista masculino instaurando una brecha, un espacio de autoconciencia crítica. El espectador difícilmente puede identificarse con Simon; solo le queda observar su comportamiento y reconocer lo censurable que hay en él.

Por ello, podemos decir que, en la película de Akerman, el espectador también observa al observador. En diversas escenas del filme, Simon irrumpe en el encuadre, normalmente tras haber contemplado durante unos segundos a Ariane. Esto sucede, como veíamos, en la escena inicial cuando su sombra se proyecta sobre las imágenes de la pantalla (véase la Imagen 4 del Apéndice), pero también, durante los seguimientos –como en el callejón (véanse las Imágenes 13 y 14 del Apéndice) o el museo– o mientras Ariane duerme (Bellour y Darke, 2002: 36). Este recurso imposibilita al espectador una sensación de placer escopofílico y voyerista al contemplar a la mujer. De este modo, en *La Captive*, a diferencia de *La Prisonera* o *Vertigo*, el protagonista masculino se presenta como una figura perturbadora o disruptora que, en todo momento, impide cualquier tipo de identificación subjetiva entre el espectador y el *voyeur* fílmico. Al espectador no le queda más remedio que advertir e interrogarse sobre el carácter problemático –y altamente violentador– de los actos del protagonista e, incluso, de su propia posición como observador (Moreno Pellejero, 2024: 180). En el cine de Akerman, pues, no se concede al espectador espacio alguno para la autocomplacencia ni ninguna clase de confort en la observación de las imágenes. De hecho, la contemplación secreta y disimulada que caracteriza el voyerismo es impedida también por la propia Ariane. En diversas ocasiones a lo largo del filme, Ariane mira directamente a cámara y rompe, en cierta manera, la cuarta pared (Beugnet y Schmid, 2004: 195; Moreno Pellejero, 2024: 181). Posiblemente, el ejemplo más evidente de ello sucede en esa proyección inicial, donde la imagen de Ariane mira fijamente a

cámara, es decir, mira cara a cara a Simon, su *voyeur*, pero también al espectador de la película (véase la Imagen 15 del Apéndice). El cine de Akerman, pues, busca desactivar esos mecanismos tradicionales de placer visual, como ella misma explicaba en una entrevista:

When Sylvie [la actriz que encarna a Ariane] gazes directly at the camera it gives the film a one to one relationship with the audience. They cannot lose themselves, they're forced to think. When you're eaten up by a movie so you cease to exist it's a very narcotic feeling. I don't allow the public just to enjoy being voyeurs (James, 2001: 21).

De este modo, Akerman nunca presenta a Ariane como un espectáculo o un goce visual para los espectadores. La cámara no se detiene a contemplar su cuerpo y, de hecho, en algunas secuencias parece escaparse de ella (Beugnet y Schmid, 2004: 193, 195)⁹. Como señala Fowler (2022: 111), “la cámara d'Akerman n'envahit pas de manière possessive l'espace de ses femmes, ni ne les entoure de manière obsessionnelle par le regard voyeuriste des hommes”. Ariane no encarna un eterno femenino: es una mujer de carne y hueso (Fowler, 2022: 111, 114). Ariane es un personaje activo, vivo, con agencia propia, que se contrapone a la debilidad y apatía de Simon, que encarna el estancamiento y que busca contrarrestar el movimiento que representa su amada (Beugnet y Schmid, 2004: 183). Simon es un personaje débil, que no actúa libremente en realidad, sino que es un títere en manos de su propia obsesión (Moreno Pellejero, 2024: 189). Es un hombre patético, obcecado por sus celos. Esta debilidad, empero, no debe confundirse con inofensividad. Al contrario, la obsesión de Simon acabará convirtiéndose en un peligro mortal para aquella a quien dice amar. Simon se erige en una fuerza destructora (Beugnet y Schmid, 2004: 193).

La supresión de la subjetividad fílmica también implica la explicitación de una violencia que en el texto de Proust se encubre gracias al punto de vista subjetivo del Narrador. Si bien es cierto que la narración en primera persona nos permite tener un acceso privilegiado a la psicología interior del protagonista y dar cuenta de sus celos obsesivos, este modo de narración, no obstante, nos dificulta el poder advertir aquello que sucede fuera de su interioridad y, en consecuencia, de los efectos perjudiciales que sus celos tienen sobre Albertine. Todo acto de violencia nos es omitido. Uno de los episodios que más claramente ilustran esto que estamos diciendo, es la salida de Albertine, acompañada por Andrée, al teatro al Trocadéro. En la

⁹ La identificación entre el personaje y la actriz que la interpreta, Sylvie Testud, es tal que la descripción que Akerman hace de ella sería perfectamente aplicable a Ariane: “Sylvie dans la vie, est un être de fuite. C'est pas qu'elle fuit, c'est qu'elle cache toujours autre chose. On croit la connaître et puis non, quelque chose d'insoupçonné apparaît, derrière ce qui était déjà insoupçonné” (Akerman, 2004: 82-85).

novela, el Narrador envía a Albertine un telegrama y, asimismo, a Françoise, con el fin de devolverla a casa. Cuando Albertine recibe el mensaje, actúa de buen grado según los deseos del Narrador. No parece, en este sentido, oponer ninguna resistencia ni tampoco parece molestarle en modo alguno –o, al menos, su reacción no nos es descrita. El acto en sí mismo se nos describe exento de todo tipo de violencia, ya que, además, el protagonista se sirve de intermediarios (el telegrama y Françoise) para llevarlo a cabo. En *La Captive*, al contrario, es el propio Simon quien se dirige al Trocadéro, llevado por su chofer, y, de forma brusca, sin mediar palabra y agarrándola por el brazo, se la lleva fuera del teatro, ante la estupefacción de sus amigos (véase la Imagen 16 del Apéndice). En *La Captive*, pues, Chantal Akerman muestra los efectos que los celos de Simon tienen sobre Ariane y, de esta manera, introduce una mirada crítica que, como espectadores, nos hace tomar consciencia de la violencia intrínseca que sus celos ejercen sobre la autonomía de ella (Beugnet y Schmid, 2004: 193).

Por todo ello, podemos decir que *La Captive* acaba por mostrarnos la contracara de los celos del protagonista de *La Prisionera*. En la obra de Proust, la fuerza libidinal de Albertine acaba por revelarse como una fuerza destructora: en *El Tiempo Recobrado* acabamos por saber que fue su lujuria desatada e incontrolable lo que la llevó a iniciar su relación con el Narrador, esperando que este fuera capaz, de alguna manera, de “redimirla”. Todo, empero, fue en vano, ya que, incapaz de controlar su deseo, abandonó al Narrador, y al final de *La Fugitiva* somos conocedores de la muerte de Albertine a caballo. En el último volumen, se nos sugiere por boca de André que, lejos de ser un accidente, la muerte de Albertine podría haber sido un suicidio, movida por la culpa y los remordimientos de haber causado el suicidio de otra persona a causa de su deseo desenfrenado. La libido de Albertine lleva implícita una pulsión de muerte (Beugnet y Schmid, 2004: 191-192). Asimismo, el Narrador de Proust acaba por erigirse como una figura redentora y salvadora. De igual modo, en *Vertigo*, Scottie salva del mar a Madeleine, quien cae (o finge caer) al mar tras un desmayo. Por tanto, el seguimiento del protagonista resulta providencial y queda de nuevo justificado o, al menos, excusado (Fowler, 2022: 117). En contraposición, en *La Captive* Simon es incapaz de salvar a Ariane de las olas. Es más, no solo es incapaz de salvarla, sino que, de alguna manera, son sus actos los que la empujan al suicidio. Desproveída de su libertad, como una sirena varada en tierra, acaba por retornar al mar para recuperarla, como un último acto de afirmación personal (Reynaud, 2002: 51; Vilaró Moncasí, 2020: 143). En consecuencia, los celos de Simon se muestran en la película como una fuente de destrucción. A lo largo de la cinta vemos como la vitalidad que caracterizaba a Ariane desaparece, tornándose poco a poco en un ser pasivo (Beugnet y Schmid, 2004: 194).

En palabras de la propia Akerman, “Simon is a vampire bleeding Ariane of her life” (James, 2001: 21).

La sumisión de Ariane, sin embargo, también puede leerse como una resistencia. Ariane no se rinde simplemente y entrega sin más ese espacio íntimo al que Simon no tiene acceso. Del mismo modo, ella no renuncia a su concepción del deseo y el amor –transparentemente expresada en la conversación del coche transcrita más arriba– para aceptar la de él. La pasividad, por lo tanto, no debe entenderse necesariamente como un acto de rendición, sino que puede leerse asimismo como una reafirmación de ese deseo que, a diferencia del masculino, no implica “[l]a posesión [que] es la forma por excelencia bajo la cual el Otro llega a ser el Mismo llegando a ser mío” (Levinas, 2002: 70). Ariane, pues, concibe un deseo que no implica la absorción o la anulación del otro y de la diferencia que supone. La pasividad de Ariane debe ser entendida como parte de la materialización de su deseo, que implica la escucha y el respeto no intrusivo en la otredad del amante. El deseo de Ariane debe concebirse como una renuncia a la totalidad y a las ansias de poder y dominación masculinos. Como lo formula la propia Sylvie Testud (2004), intérprete de Ariane: “Je ne sais pas exactement qui elle est. Je ne l’imaginais pas passive. Je l’imaginais libre”.

En Proust y Hitchcock, los celos y la obsesión se convierten en motores para la búsqueda y el descubrimiento de la verdad. Al menos, a los personajes masculinos les queda este consuelo. Scottie termina descubriendo el complot de Judy y Elster en *Vertigo*, y al Narrador de la *Recherche* se le acaba por revelar la certeza de sus sospechas. Sin embargo, en *La Captive*, Ariane es un enigma para Simon –no por sí misma– que no se puede descifrar. La obsesión es lo que ciega a Simon y, de este modo, Akerman evita que llegue a descubrir ninguna verdad (Beugnet y Schmid, 2004: 181, 194; Fowler, 2022: 116). Esa ceguera le impide darse cuenta de que es imposible conocer a cualquier otro ser humano, como ya le advierte la pareja de lesbianas (James, 2001: 21; Wilson, 2002: 62; Beugnet y Schmid, 2004: 201). En consecuencia, en *La Captive* los celos y la obsesión se acaban por revelar como una fuente de debilidad masculina (Moreno Pellejero, 2024: 189). Sin embargo, la cineasta también advierte al espectador del potencial destructivo de los celos y la obsesión, no solo para la mujer, sino para el propio hombre al mismo tiempo. En conclusión, Akerman muestra con toda crudeza los efectos de una masculinidad tóxica, incapaz de comprender y abrazar el deseo femenino.

5. CONCLUSIONES

“No, no es solo una cuestión de cuerpos... No es simplemente eso. Quiero decir, tengo más confianza. No somos enemigas.”

Este fragmento de la conversación entre Simon y la pareja de lesbianas en *La Captive* condensa la diferente conceptualización de la mujer y su deseo entre Proust y Akerman. En *La Prisionera*, como a lo largo de la *Recherche*, el amor se entiende como una fuente de conflicto que solo puede hallar su solución en la dominación y subyugación total de uno de los sujetos: el femenino. Igual que se dice que la historia la escriben los vencedores, en la *Recherche* el relato únicamente se construye desde la perspectiva masculina, los aparentes “ganadores” de ese conflicto. Así, en la obra de Proust, el deseo femenino se presenta como algo que no debería tener lugar, como una subversión que atenta contra el orden natural de las cosas. El celoso puede legitimar todas y cada una de sus acciones, ya que automáticamente estas se conciben como actos necesarios ante los intentos de rebelión de una mujer. Es decir, los celos del protagonista serían una reacción a la incapacidad de la amada para aceptar tácitamente la dominación masculina y su rol como objeto –y no sujeto– de deseo. Así pues, el amante proustiano se caracteriza, sobre todo, por su absoluta negación a aceptar la otredad que representa la amada. Por ello, la amada en la *Recherche* solo puede ser concebida en tanto que misterio –esto es, como signo– que alimenta las ansias interpretativas del amante. La mujer es, pues, un objeto destinado a ser descifrado y, en última instancia, a ser contemplado para el goce masculino.

Esto último se relaciona, precisamente, con lo que Mulvey y otras teóricas de la cinematografía feminista, han denominado la *male gaze*. La extirpación de esta mirada masculina es uno de los pilares fundamentales para construir un cine feminista, en el que las mujeres abandonen su rol de objeto erótico a disposición de la mirada escopofílica-voyerista del espectador masculino. El objetivo último se situaría en la construcción de una nueva mirada cinematográfica, la *female gaze*, en la que el deseo femenino tenga cabida. Asimismo, la *female gaze* debe posibilitar la representación de una mujer al margen de los arquetipos del cine y la narrativa clásico que sea capaz de englobar lo uno y lo diverso.

La Captive de Chantal Akerman supone un ejercicio de resignificación muy interesante de una obra donde, como ya hemos dicho, impera esa mirada masculina que es tanto voyerista como fetichista. Akerman, pese a ser una adaptación libre, no se desvía excesivamente del núcleo narrativo de *La Prisionera*, pero centra su atención exclusiva a analizar la relación entre Simon

y Ariane. La cineasta se distancia crucialmente de la visión subjetiva que es propia de *La Prisionera* –y de toda la *Recherche*– lo cual le permite mostrar el carácter enfermizo de los celos de Simon. Akerman no necesita modificar excesivamente las escenas o los episodios que ya aparecen en la novela, simplemente toma una distancia que permite al espectador interpretar estos hechos sin el filtro ni la intermediación del Narrador. Esa distancia que introduce Akerman supone también una igualdad entre el espectador y la imagen, algo que transmite también a su modo de filmar frontal, que evita contrapicados y planos subjetivos (Brenez, 2012) y que se ajusta bien con la concepción teórica del “cara-a-cara” de Emmanuel Levinas (2002: 220). Gracias a ello, el espectador es consciente de esa distancia, se evita la identificación subjetiva con los personajes y, en consecuencia, se siente interpelado no como observador pasivo, sino como sujeto crítico (Vilaró Moncasí, 2020: 139, 143; Moreno Pellejero, 2024: 189). De esta manera, la cineasta consigue revelar la cara oculta de ese celoso, que, en la novela de Proust, se nos presentaba como víctima o como alguien con el que poder, en cierta manera, empatizar.

La reconceptualización del celoso por parte de Akerman no consiste en transformarlo en un monstruo o un villano arquetípico, sino que este protagonista nos aparece como alguien débil, e incluso, ridículo, que, pese a aspirar al dominio total sobre su amada, no es capaz siquiera de ejercer control sobre su propia vida. Simon nos es presentado como un personaje que vive en un bucle existencial a causa de su obsesión por Ariane. En la propia película ya hay en su estructura repeticiones y una circularidad que refleja la naturaleza obsesiva y enfermiza de los celos de Simon. Esto también se refleja en los espacios, que transmiten una sensación claustrofóbica y laberíntica. Ello no implica que Akerman descargue de culpa a Simon, sino que muestra crudamente la violencia que este ejerce sobre Ariane a causa de esta obsesión. La directora belga hace una radiografía de los efectos que los celos del protagonista masculino tienen sobre su amada: poco a poco somos testigos como Ariane, a medida que se intensifican el control y los celos por parte de Simon, va perdiendo la vitalidad que la caracterizaba, volviéndose cada vez más sumisa. Por otro lado, Akerman muestra la inanidad de los celos: la vigilancia y el intento de dominio absoluto sobre la amada no producen ningún resultado, es decir, Simon nunca llega a conocer la verdad sobre el deseo de Ariane.

De hecho, esta frustración del deseo de Simon tiene consonancia con la representación de Ariane en el film. Akerman también niega el placer visual voyerista tanto al protagonista como al espectador. La mujer escapa y confronta en diversas ocasiones a lo largo de *La Captive* el escrutinio y la vigilancia del observador masculino. Asimismo, la cámara siempre nos muestra

a Ariane desde una distancia que no pretende cosificarla ni tampoco convertirla en un espectáculo visual, sino que, como decía de Lauretis, “la “respeta”, “la quiere” y le da “lugar”” (Lauretis, 1992b: 258). Consecuentemente, a diferencia de lo que pasaba en la obra de Proust, el deseo femenino no se problematiza, al contrario, el deseo femenino, en especial el lésbico, nos es presentado como un deseo capaz de aceptar mucho mejor la inherente incognoscibilidad del otro. Akerman no necesita de “hacer visible lo invisible” (Lauretis, 1992a: 111), porque ello implicaría replicar las formas del cine clásico masculino. Por el contrario, el deseo femenino aparece de manera latente, pero invisible, como una fuerza que escapa a todo intento de seraprehendido.

En conclusión, *La Captive* es una buena muestra de una construcción cinematográfica en clave feminista. El film de Akerman, pese a no dotar de un sentido teleológico al relato o a la trama, no destruye por completo la narratividad, sino que se sirve de ella, en buena medida, para construir el universo íntimo del protagonista, marcado por sus celos y sus inseguridades en torno al deseo de Ariane. De la misma manera, Akerman no presenta imágenes necesariamente displacenteras, sino que, puede valerse de imágenes estéticamente atractivas para confrontar al espectador y hacerlo reflexionar sobre su condición como observador. Es decir, Akerman se vale de ellas para interpelar al espectador y lo pone en un plano de igualdad respecto a las imágenes mostradas en pantalla (Akerman, 2004: 29; 2011). Así pues, *La Captive* no necesita cambiar profundamente la historia y los episodios de *La Prisionera* para darles una nueva significación. La propuesta de Akerman pasa simplemente por reformular la mirada que se dirige sobre ellos. La distancia que separa *La Captive* de *La Prisionera* es la que separa la *male gaze* de la *female gaze*.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Akerman, C. (1977). *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* by Chantal Akerman. *Camera Obscura*, 1(2(2)), 115-121. https://doi.org/10.1215/02705346-1-2_2-115
- Akerman, C. (2004). Le frigidaire est vide. On peut le remplir. En C. Paquot (Ed.), *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste* (p. 7-170). Centre Georges Pompidou y Cahiers du cinéma.
- Barthes, R. (2011). *El discurso amoroso*. Paidós.
- Bellour, R., y Darke, C. (2002). Images of an Indivisible Order. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 6, 30-41. <https://doi.org/10.1086/aft.6.20711474>
- Berger, J. (1975). *Modos de ver* (2a ed.). (J. G. Beramendi, Trad.). Gustavo Gili.
- Beugnet, M., y Schmid, M. (2000). Filming jealousy: Chantal Akerman's *La Captive*. *Studies in French Cinema*, 2(3), 157-163. <https://doi.org/10.1386/sfci.2.3.157>
- Beugnet, M., y Schmid, M. (2004). *Proust at the movies*. Routledge.
- Bloom, H. (2004). Introduction. En H. Bloom (Ed.), *Marcel Proust* (p. 1-16). Chelsea House Publishers.
- Bonnaud, F. (2000). Proust regained. *Film Comment*, 36(4), 61.
- Brenez, N. (2012). Chantal Akerman: The Pajama Interview (D. Phelps, Trad.). *LOLA*, 2. En línea: <http://www.lolajournal.com/2/pajama.html> [último acceso a 10/06/2024].
- Deleuze, G. (2021). *Proust y los signos* (4a ed.). (F. Monge y J. de Sola, Trads.). Alfaguara.
- Denzin, N. K. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. Sage Publications.
- Doane, M. A. (1999). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. En S. Thornham (Ed.), *Feminist Film Theory: A Reader* (p. 131-145). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474473224-017>
- Felten, U. (2023). Fragmentos de un discurso amoroso: de Marcel Proust a Chantal Akerman. En F. A. Zurian y F. J. García Ramos (Eds.), *Travesías culturales en el audiovisual contemporáneo. Mediaciones estéticas, literarias y musicales* (p. 166-181). Fragua.

- Fetterley, J. (1978). *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana University Press.
- Fowler, C. (2022). “Chantal Akerman’s Bobby”: du *Vertigo* de Hitchcock à *La Captive* de Chantal Akerman. (S. Margel y E. Yampolsky, Trads.). *Décadrages*, 46-47, 105-120. <https://doi.org/10.4000/decadrages.1811>
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas, indicios: Morgología e historia* (2a ed.). (C. Catropi, Trad.). Gedisa.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. (J. Jordá, Trad.). Anagrama.
- Ifri, P. A. (1983). *Proust et son narrataire dans A la Recherche du temps perdu*. Droz.
- Ifri, P. A. (1988). Proust’s Male Narratee. *Style*, 22(3), 524-532.
- James, N. (2001). Magnificent Obsession. *Sight & Sound*, 11(5), 20-21.
- Julibert, E. (2022). *Hombres fatales: Metamorfosis del deseo masculino en la literatura y el cine*. Acantilado.
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. (M. L. Rodríguez Tapia, Trad.). Cátedra.
- Kelly, D. (1990). Seeing Albertine Seeing: Barbey and Proust through Balzac. *Studies in 20th Century Literature*, 14(2), 139-157. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1250>
- Kelly, D. (1992). *Telling glances: Voyeurism in the French novel*. Rutgers University Press.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. (S. Iglesias Recuero, Trad.). Cátedra.
- Kuyper, E. de, y Oever, A. van den (2018). Rewriting Proust: Working with Chantal Akerman on *La captive* – A Dialogue. En I. Christie y A. van den Oever (Eds.), *Stories* (p. 175-180). Amsterdam University Press.
- Lauretis, T. de (1992a). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. (S. Iglesias Recuero, Trad.). Cátedra.
- Lauretis, T. de (1992b). Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista. (S. Mayorga, Trad.). *Debate Feminista*, 5, 251-277. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1992.5.1569>

Ariadna Félix Menjibar

Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad* (6a ed.). (D. E. Guillot, Trad.). Sígueme.

Lloyd, R. (1995). *Closer and Closer Apart: Jealousy in Literature*. Cornell University Press.

Lubkemann Allen, S. (2008). Chantal Akerman's Cinematic Transgressions: Transhistorical and transcultural transpositions, translingualism and the transgendering of the cinematic gaze. En M. Block (Ed.), *Situating the Feminist Gaze and Spectatorship in Postwar Cinema* (p. 255-288). Cambridge Scholars Publishing.

McBane, B. (2016). Walking, Talking, Singing, Exploding... and Silence. *Film Quarterly*, 70(1), 39-47. <https://doi.org/10.1525/fq.2016.70.1.39>

Moreno Pellejero, A. (2023). *La forma-ritual del cine de Chantal Akerman: Hacia un espectador encarnado* [Tesis doctoral]. Universitat Pompeu Fabra.

Moreno Pellejero, A. (2024). Desmontar la intrusión del *voyeur*. La posición de la mirada en el cine de Chantal Akerman. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 179-194.

Mulvey, L. (1999). Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). En S. Thornham (Ed.), *Feminist Film Theory: A Reader* (p. 122-130). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474473224-016>

Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (p. 364-377). (C. Rendueles y C. del Olmo, Trads.). Akal.

Ocampo, E. (1995). *Cinco lecciones de amor proustiano*. Destino.

Proust, M. (2024). *La prisionera* (M. Armiño, Trad.). El Paseo.

Reynaud, B. (2002). These Shoes are Made for Walking. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 6, 42-51. <https://doi.org/10.1086/aft.6.20711475>

Ross, K. (1986). Albertine; or, The Limits of Representation. *Novel*, 19(2), 135-149. <https://doi.org/10.2307/1345549>

Schmid, M. (2017). *Chantal Akerman*. Manchester University Press.

- St. Laurent, M. E. (1988). Albertine Asleep: Possession of Consciousness in *Remembrance of Things Past*. *Style*, 22(3), 516-523.
- Testud, S. (2004). *La Captive – J'ai faim, j'ai froid*. En C. Paquot (Ed.), *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste* (p. 212). Centre Georges Pompidou y Cahiers du cinéma.
- Ungar, S. (2019). From the *Recherche* on film toward a Proustian cinema. En H. B. Pettey (Ed.), *French literature on screen* (p. 107-129). Manchester University Press. <https://doi.org/10.7765/9781526133151.00013>
- Vilaró Moncasí, A. (2020). Historia de una habitación. El lenguaje del deseo en el cine de Chantal Akerman. *Comparative Cinema*, 8(15), 134-146. <https://doi.org/10.31009/cc.2020.v8.i15.02>
- Wilson, E. (2002). “Les Rendez-vous d’Ariane”: Chantal Akerman’s *La Captive*. *L’Esprit Créateur*, 42(3), 60-69. <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0361>
- Wittig, M. (2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (J. Sáez y P. Vidarte, Trads.). Egales.
- Zecchi, B. (2014). *La pantalla sexuada*. Cátedra.

7. APÉNDICE

Texto 1 – Proust, 2024: 473.

Si pudiéramos analizar mejor nuestros amores, terminaríamos viendo que a menudo las mujeres solo nos gustan debido al contrapeso de hombres a los que tenemos que disputarlas; suprimido ese contrapeso, el encanto de la mujer decae.

Texto 2 – Proust, 2024: 24.

De Albertine, en cambio, ya no tenía nada que descubrir. Cada día me parecía menos guapa. Solo el deseo que encendía en los demás cuando, al enterarme, empezaba a sufrir de nuevo y quería disputársela, la izaba a mis ojos sobre un alto pavés. Era capaz de causarme sufrimiento, nunca alegría. Solo por el sufrimiento subsistía mi enojoso afecto.

Texto 3 – Proust, 2024: 17.

Ya no amaba a Albertine, porque ya no me quedaba nada del sufrimiento, curado ahora, que había sentido en el tranvía, en Balbec, al descubrir cuál había sido la adolescencia de Albertine, con visitas tal vez a Mountjouvain. [...] Pero, por momentos, ciertas maneras de hablar de Albertine me hacían suponer –no sé por qué– que en el curso de su vida aún tan breve había debido de recibir muchos cumplidos, muchas declaraciones, y recibirlas con placer, que es como decir como sensualidad.

Texto 4 – Proust, 2024: 188.

Pero a pesar de estos bruscos sobresaltos en los que, deseada por otros, volvía a ser bella a mis ojos, yo podía dividir perfectamente su estancia en mi casa en dos períodos: el primero, en el que, aunque cada día menos, todavía estaba la tornasolada actriz de la playa; el segundo, en que, transformada en la gris prisionera reducida a su propia falta de brillo, necesitaba aquellos relámpagos en que me acordaba del pasado para devolverle sus colores.

Texto 5 – Proust, 2024: 118.

Mis celos se calmaban porque sentía a Albertine transformada en un ser que respira, que no es otra cosa, como indicaba aquella respiración regular con que se expresa esa pura función fisiológica que, totalmente fluida, no tiene ni el espesor de la palabra ni el del silencio, y, en su ignorancia de todo mal, aliento sacado más de una caña hueca que de un ser humano, realmente paradisiaco para mí que en esos momentos sentía a Albertine sustraída a todo, no solo material sino moralmente, era el puro canto de los ángeles.

Texto 6 – Proust, 2024: 88-89.

Tales relaciones, de haberme sido reveladas por un tercero, habrían bastado para matarme a medias, pero como era yo el que las imaginaba, tenía cuidado de añadirles la suficiente incertidumbre para amortiguar el dolor. Se llega a absorber diariamente en dosis enormes, bajo la forma de sospechas, esa misma idea de que nos engañan, idea que en una cantidad muy pequeña podría ser mortal, inoculada por la picadura de una palabra desgarradora. Y sin duda por eso, y por un derivado del instinto de conservación, el mismo celoso no vacila en concebir sospechas atroces a propósito de hechos inocentes, a condición, ante la primera prueba que se le aporte, de negarse a la evidencia.

Texto 7 – Proust, 2024: 347.

Volvía sin cesar a Albertine, del mismo modo que dentro de poco tendría que volver efectivamente a su lado como a una especie de cadena a la que, de una u otra forma, estaba atado, que me impedía dejar París [...].

Texto 8 – Proust, 2024: 92.

Albertine dejaba aflorar algunas veces en sus palabras tal o cual de esas preciosas amalgamas que yo me apresuraba a «tratar» para transformarlas en ideas claras.

Texto 9 – Proust, 2024: 92.

Por lo demás, una de las cosas más terribles para el enamorado es que, si los hechos particulares –que solo la experiencia y el espionaje, entre tantas realizaciones posibles, permitirían

conocer– son tan difíciles de descubrir, la verdad en cambio es muy fácil de penetrar o al menos de presentir.

Texto 10 – Proust, 2024: 101-102.

Sus mentiras, sus confesiones me dejaban llevar a cabo la tarea de aclarar la verdad. Sus mentiras, tan numerosas, porque no se contentaba con mentir como todo ser que se cree amado, sino porque por naturaleza era, al margen de eso, mentirosa, y tan mudable además que [...] cada vez hubiera dicho cosas distintas; sus confesiones, por ser tan raras, y bruscamente interrumpidas, dejaban entre sí, siempre que concernían al pasado, grandes intervalos en blanco sobre cuya longitud total me veía obligado a trazar de nuevo su vida, y para ello antes tenía que averiguarla. En cuanto al presente, [...] Albertine no solo me mentía sobre puntos particulares, sino sobre todo un conjunto, y un “buen día” ya veía yo [...] lo que ella no quería decirme, lo que no me atrevía a preguntarle

Texto 11 – Proust, 2024: 158-159.

No prestamos la menor atención a todo aquello de lo que ignoramos que tiene relación con la vida real de la persona que amamos, olvidamos enseguida lo que nos ha dicho a propósito de tal hecho o de tales personas que no conocemos, así como la expresión que tenía al decírnoslo. Por eso, cuando esas mismas personas suscitan más tarde nuestros celos, para saber si no están equivocados, [...] hurgando en el pasado en busca de inducciones, no encuentran nada; siempre retrospectivos, son como un historiador que tuviera que escribir una historia para la que no dispone de ningún documento; siempre retrasados, se precipitan como un toro furioso allí donde no se encuentra la orgullosa y brillante criatura que los irrita con sus picaduras y cuya magnificencia y astucia admira la multitud cruel. Los celos se debaten en el vacío, inciertos, [...] nos empeñamos en buscar los inconsistentes vestigios de un sueño, y, durante ese tiempo, nuestra vida con nuestra amante continúa, nuestra vida, distraída ante lo que ignoramos que es importante para nosotros, atenta quizás [sic] a lo que no lo es, convertida en pesadilla por seres que carecen de relaciones reales con nosotros, con nuestra vida llena de olvidos, de lagunas, de ansiedades vanas, con nuestra vida semejante a un sueño.

Texto 12 – Proust, 2024: 72-73.

Al cerrar los ojos, al perder la consciencia, Albertine se había despojado, uno tras otro, de sus diferentes caracteres de humanidad que me habían decepcionado desde el día en que la había conocido. Ahora ya solo la animaba la vida inconsciente de los vegetales, de los árboles, vida más diferente de la mía, más extraña, y que sin embargo me pertenecía más. [...] Tenerla ante mis ojos, en mis manos, me daba aquella impresión de poseerla por entero que no tenía cuando estaba despierta. Su vida me estaba sometida, exhalaba hacia mí su ligero aliento.

Texto 13 – Proust, 2024: 74.

[...] aquellos párpados bajos daban a su rostro esa continuidad perfecta que los ojos nunca interrumpen. Hay criaturas cuya cara asume una belleza y una majestad insólitas a poco que ya no tengan mirada.

Texto 14 – Proust, 2024: 74.

Pese a conocer a varias Albertine en una sola, aún me parecía ver muchas otras reposando a mi lado. [...] Cada vez que desplazaba la cabeza creaba una mujer nueva, a menudo insospechada por mí. Me parecía poseer, no una sino innumerables muchachas.

Texto 15 – Proust, 2024: 75.

En esos momentos me parecía que acababa de poseerla de un modo más completo, como una cosa inconsciente y sin resistencia de la muda naturaleza.

Imagen 1 – Cantante enjaulada



Imagen 2 – Plano segmentado



Imagen 3 – Escena del baño



Imagen 4 – Simon irrumpe en la proyección



Imagen 5 – Moño del retrato de Carlota Valdés en Vertigo



Imagen 6 – Moño de la escultura del Museo Rodin en La Captive



Imagen 7 – La muerte de Ariane, pero no de la obsesión



Imagen 8 – Escena de abuso y revelación



Escena 9 – Simon buscando certezas con la pareja de lesbianas



Escena 10 – Diálogo entre la pareja lésbica



Imagen 11 – La mirada intrigada de Scottie en Vertigo



Imagen 12 – La mirada angustiada de Simon en La Captive



Imagen 13 – Plano fijo con Ariane



Imagen 14 – Simon irrumpe en el plano fijo



Imagen 15 – Ariane mira fijamente al voyeur y al espectador



Imagen 16 – Simon se lleva violentamente a Ariane

