


La herencia de su nombre: autoalusión y *remake* en *Holy Motors* y *C'est pas moi*, de Leos Carax

Víctor Iturregui-Motiloa
Universidad del País Vasco  

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.99227>

Recibido: 22/11/2024 • Aceptado: 23/05/2025

ES Resumen. Este artículo consiste en un análisis de las películas *Holy Motors* (2012) y *No soy yo* (*C'est pas moi*, 2024), de Leos Carax. En estas obras, el cineasta francés compone un testamento cinematográfico a partir de una metaficción fantásica y un godardiano diario imaginado, respectivamente. A lo largo y ancho de ambos filmes se detecta un melancólico, nostálgico y crítico ejercicio de reescritura de ciertas películas previas del director, así como de algunos relatos e imágenes fundacionales de la historia del cine. La revisión teórico-filosófica y el análisis fílmico y narrativo permiten descodificar el sentido de los relatos y las ideas movilizadas por estos: las filiaciones artísticas y vitales, la herencia cultural y la metamodernidad.

Palabras clave. Leos Carax, *remake*, autoalusión, metacine, testamento fílmico.

EN The Legacy of his Name: Self-allusion and Remake in *Holy Motors* and *C'est pas moi*, de Leos Carax

EN Abstract. This article consists of an analysis of the films *Holy Motors* (2012) and *C'est pas moi* (2024) by Leos Carax. In these works, the French filmmaker composes a cinematic testament through a fantastical metafiction and a Godardian film diary, respectively. Throughout both tales, we can identify a melancholic, nostalgic, and critical exercise of rewriting certain earlier works by the director himself, as well as some iconic narratives and images from the history of cinema. The theoretical-philosophical framework and the film and narrative analysis allow for the decoding of the meaning of the stories and the ideas they convey: artistic and vital affiliations, cultural heritage, and metamodernity.

Keywords. Leos Carax, remake, self-reference, metacinema, film testament.

Sumario. 1. Introducción: El retrovisor caraxiano. 2. La poética caraxiana: metodología y consideraciones teóricas. 3. Itinerario de viaje. Las historias de *Holy Motors* y *C'est pas moi*. 3.1. El durmiente que despierta. El renacimiento cinematográfico de Leos Carax. 3.2. La vida de los actores, los actores de la vida. El mundo como escenario cinematográfico invisible. 3.3. Los ojos sin rostro, el Pont Neuf sin amantes: el tortuoso regreso al pasado. 3. 4. Los motores sagrados. 4. Conclusión: La herencia del cine. 5. Referencias.

Cómo citar: Iturregui-Motiloa, V. (2025). La herencia de su nombre: autoalusión y *remake* en *Holy Motors* y *C'est pas moi*, de Leos Carax, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(2), 223-239.

1. Introducción: El retrovisor caraxiano

Leos Carax, el creador de filmes como *Mala sangre* (*Mauvais sang*, 1986) o *Los amantes del Pont Neuf* (*Les amants du Pont Neuf*, 1991) hace suya esa máxima de otro cineasta francés, Jean-Luc Godard, de quien se arrogó recoger el testigo de la vanguardia cinematográfica europea de los años 80: las historias tienen planteamiento, nudo y desenlace, pero no necesariamente en ese orden. Siguiendo con esta asociación hay que apuntar que Carax concibe no solo la estructura narrativa de sus películas de este modo no tradicional, sino también la del cine, cuya Historia, a juzgar por la propuesta de su etapa reciente, es una gran película imaginada que contiene todas las pequeñas partes que lo componen. Es decir, que si el cine se puede entender como un metadiscurso que habla de sí mismo, será, cuando menos, difícil no caer en la tentación de no guiarse por esa linealidad que la investigación histórica muchas veces requiere.

Las imágenes de *Holy Motors* (2012) parecen decirnos, desde esta perspectiva, que el cine, el arte del presente y de lo concreto, necesita el pasado y lo universal para seguir con vida, para seguir rodando. Todas esas concepciones godardianas sobre el cinematógrafo cristalizan en su, hasta la fecha, último filme: *C'est pas moi* (2024). En este medimetro, a caballo entre el ensayo fílmico y la ficción, Carax toma prestada la estética y el aroma de la filmografía de Godard a partir de *Histoire(s) du cinéma* (1989). Desganada voz y dramática prosodia narradora del propio autor, intertextualidad, intertítulos y texto sobre imagen o reescritura de su propia obra, entre otros, son los recursos movilizados por el cineasta galo para escribir una suerte de prematuro testamento fílmico. Domènec Font utiliza esta denominación para aquellas “ficciones en las que el autor no está nunca presente puesto que ha desaparecido tras la fabricación y solo puede ofrecerse por mediación de sus personajes o encarnarse en el cuerpo del film” (2000, p. 9). No obstante, el díptico caraxiano obliga a puntualizar esa afirmación, porque aquí el autor está, indefectiblemente, siempre presente, con todo lo que ello conlleva.

En las líneas que siguen trataré de definir las conexiones temáticas, formales y narrativas que la antepenúltima y última obra de Carax, *Holy Motors* y *C'est pas moi*, trazan con la reimaginación cinematográfica/*remake*, la compleja relación entre pasado-presente y la herencia de los relatos. El espectador se enfrenta a un intento (en parte) fallido, nostálgico y melancólico de que, más de una década después, Carax visite los lugares que él mismo inventó. Esta suerte de autoalusión se expresa de manera agridulce en la idea de la imposibilidad del regreso al hogar del protagonista Oscar en *Holy Motors* y, con un tono más positivo, en *C'est pas moi*. Común a ambas, en una colisión constante de técnicas, tonos, modelos narrativos, personajes e historias repetidas del ayer y del hoy, de herencias recibidas o rechazadas.

Como películas sobre la creación que son, en *Holy Motors* y *C'est pas moi* hay que atender hasta el más mínimo detalle para poder identificar las potencialidades significantes de un discurso ya de por sí abigarrado. Así las cosas, no solo son de interés las reflexiones autológicas señaladas más arriba, sino también las capas de intertextualidad que completan el conjunto. Por ello, a lo largo del análisis habremos de poner la lupa sobre una serie de referencias cruzadas con otras obras clave de la historia del cine. El objetivo no reside tanto en clasificar estas imágenes inspiradas en otras, cuanto en extraer el sentido que respalda estas remisiones fílmicas y literarias. Con la conjunción de todos estos elementos, Leos Carax emprende un viaje que hace parada en sus sueños y pesadillas con el cine del pasado y la historia, en sus añoranzas y presagios con el cine del futuro y el porvenir. Y, en definitiva, con el enfrentamiento dialéctico entre lo viejo y lo nuevo que parece regir esa deriva contemporánea del arte cinematográfico preocupada por su propia naturaleza y su evolución estética.

2. La poética caraxiana: metodología y consideraciones teóricas

Con el fin de lograr los objetivos anteriormente descritos, he desarrollado una metodología dual que inicia con un breve repaso doxográfico de ciertos aspectos metalingüísticos y culturales que exploran los conceptos de cine dentro del cine y la nostalgia. A ese respecto, este estudio sigue la línea de obras recientes en torno al *remake* audiovisual como las de Herbert (2017), Kennedy-Carpat (2020) o Rosewarne (2020). Las autoalusiones de este cariz, dentro de las

coordinadas del estudio de la intertextualidad, responden a una “función correctiva” (Genette, 2001, p. 97) de múltiples propósitos: a grandes rasgos, explotación comercial, actualización de la temática original en el contexto sociocultural de las nuevas versiones o cuestionamiento crítico de ciertos mecanismos formales. A juicio de Dusi y Spaziant, “en términos de consumo, como para cada repetición, es un lugar reconfortante y tranquilizador, vinculado al regreso de lo mismo convenientemente disfrazado” (2006, p. 95). Afecto contemporáneo que se entronca con el clásico y mitológico: el sentido último de un mito, de un relato cinematográfico rehecho, en este marco, lo es en tanto que “renueva una acción primordial” (Eliade, 2011, p. 15).

Esto es, que la reescritura fílmica, en esencia, comporta un regreso simbólico consciente a materiales preexistentes con un ánimo retrospectivo e incluso introspectivo. Lo interesante, con todo, es que ese regreso no tiene por qué ser irremediablemente positivo, sea fruto de una nostalgia vacua o de una más crítica. Si traemos la argumentación a nuestro terreno, es necesario vincular esta clase de reescritura con una autoficción muy presente e influyente en los relatos contemporáneos de la metamodernidad (Casas, 2012). Es bien sabido que la posmodernidad se sostenía sobre “la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo [...] una situación en la que somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente” (Jameson, 1995, p. 52), lo cual se tradujo en un reciclaje cultural lúdico. Los artistas del estatuto metamoderno, por su parte, resignifican los relatos de su tiempo en pos de reimaginar un porvenir habitable (Van den Akker y Vemeulen, 2023). Respecto al *remake* nostálgico de Carax, los dos filmes analizados trabajan por “la preservación de la identidad de sí mismo” siendo consciente de que “reintegrarse como parte del retorno nunca es un regreso a las condiciones exactas de donde se comenzó, sino más bien un proceso de aceptar y abrazar el cambio” (Alexopoulou, 2009, p. 20).

Así, obras como las de Carax deberían entrar en la categoría de melancólicas con tanta razón como en la de nostálgicas. Su explícita filiación godardiana nos permite cerrar este trazado de líneas temáticas y teóricas: Jean-Luc Godard propuso, a partir de finales de los 80, “una historia de las imágenes contada por las propias imágenes y en la que se mostraran las múltiples historias de estas imágenes y de su tiempo” (Ruiz, 2009, p. 13). Con el neologismo/juego de palabras *cine-moi* (que aprovecha la homofonía con *cinéma* del francés) se comprende a la perfección el carácter de réquiem/collage/bricolaje melancólico (Zunzunegui, 2017) de Godard reinterpretado por Carax. Para Ruiz, “Godard crea un espacio para conservar la memoria del cine cuya estructura compara con una casa” (2009, p. 14) a la que se puede volver. Proyecto que atraviesa la historia del arte, se trata, en definitiva, del intento de “experimentar con la idea de que las imágenes puedan ser capaces de reflexionar sobre sí mismas” (Mitchell, 2009, p. 41). Formas que piensan y cineastas que lo posibilitan (Godard, 2014).

Ese marco teórico conduce a un análisis práctico orientado a esclarecer las claves formales y narrativas que se despliegan en el filme. Para ello, he optado por aplicar la metodología del análisis fílmico y narratológico. Desde esta perspectiva interpretativa se examinan los mecanismos de significado que una serie de elementos fílmicos –imágenes y sonidos, deslizamientos simbólicos, alteraciones espacio-temporales, y modulaciones metafóricas y plásticas– ponen en juego en el relato (Zumalde, 2006). De igual manera, esta estrategia se complementa con un análisis detallado de la evolución dramática de los personajes principales, sus relaciones e interacciones. En esta parte del estudio, he tenido en cuenta las investigaciones sobre cambios de personalidad y caracteres sistematizados por Sánchez Escalonilla (2004: 275-280). En el núcleo de esta estructura teórica descansa un cometido fundamental: investigar cómo los temas centrales de las películas se convierten en principios formales (Zunzunegui, 2016, p. 178) y cómo los distintos elementos textuales y las decisiones de puesta en escena, composición y serie sostienen y fundamentan la narrativa.

3. Itinerario de viaje. Las historias de *Holy Motors* y *C'est pas moi*

A bordo de una limusina blanca conducida por su chófer Céline (Edith Scob), Mr. Oscar (LeOS CARax), un veterano actor, recorre las calles de París completando sus labores diarias, a las que llama citas, y que consisten en la interpretación de diversos papeles. Oscar se caracteriza a sí

mismo, con maquillaje, peluquería, *atrezzo* y vestuario, en el asiento trasero del automóvil, y estudia en unos dosieres los objetivos marcados y las figuras y los espacios con los que interactuará. En el tiempo en el que se centra el relato, un día completo, Oscar tiene nueve roles por desempeñar: un banquero multimillonario, una mendiga, un actor de captura de movimiento, el desarrapado Monsieur Merde, un padre, un asesino, su correspondiente asesinado, un moribundo y un hombre en el hogar. En un gesto cómico y metacinematográfico, Carax acreditará los papeles del actor con un lúdico “11 x Denis Lavant”, por si al final de la película no fuera evidente su múltiple esfuerzo. Son pocos los datos proporcionados por la narración acerca de sus empleadores, pero por una conversación con uno de sus superiores se intuye que Oscar vive en un mundo (no sabemos si futuro o alternativo) en el que las cámaras de cine han desaparecido o, por lo menos, la tecnología ha permitido que sean prácticamente imperceptibles. Por esta razón, las películas, o sea lo que sea aquello en lo que Oscar trabaja, se graban en el propio mundo, en la realidad misma.

A pesar de que la evolución dramática de Oscar depende enteramente de los hombres a los que da vida, la película no se limita a hacer una crónica de las andanzas del actor como un mero recipiente de personalidades. Carax dedica breves momentos a explotar su relación con la chófer y asistente Céline, una especie de confidente que trata de reconducir a Oscar por el arduo itinerario diario. Edith, una mujer ya vieja y experimentada, anima a su compañero, se preocupa por su alimentación y le asiste cuando está herido en dos de sus actuaciones. Por otra parte, Oscar entabla una conversación puntual con otro de los individuos que son manifiestamente conscientes del trabajo que llevan a cabo. En otro momento, cuando Oscar está haciendo de un anciano en el lecho de muerte, descubrimos que la chica que lo acompaña en sus últimos momentos es también una actriz como él. Tras un dramático encuentro, puntuado por una tétrica música extradiegética, y al calor de la habitación de un lujoso hotel, la escena se rompe con frialdad, porque ambos, profesionales, han terminado su labor allí. Después de un ridículo accidente de Edith con otra limusina blanca, Oscar descubre que en el interior del vehículo está Jean (Kylie Minogue), una antigua compañera de trabajo con la que solo tiene 30 minutos para charlar antes de que ella parta a su siguiente actuación. Tras ello, Oscar regresa a casa infructuosamente, donde su familia se reduce a unos chimpancés, sabedor de que a la mañana siguiente el bucle empezará de nuevo.

La sinopsis de *C'est pas moi* es más sencilla a la par que desordenada y abstracta. Leos Carax descansa sobre la cama de una extraña habitación, para más tarde caer en una suerte de soliloquio-sueño memorístico sobre el pasado y su vida. La película no es sino un carrusel de escenas filmadas *ad hoc*, fragmentos de sus películas previas, montadas junto a fotografías, cuadros y fotogramas, con diversas canciones y voces de fondo, en el que puntualmente vemos a una mujer tocar el piano, a otra contar un cuento a unos niños, o al propio Carax pasear con el protagonista de *Holy Motors*. Unas memorias filmicas, en definitiva, con las que el cineasta reflexiona sobre sí mismo y su cine, así como sobre algunos de los acontecimientos más trágicos y decisivos de las últimas décadas.

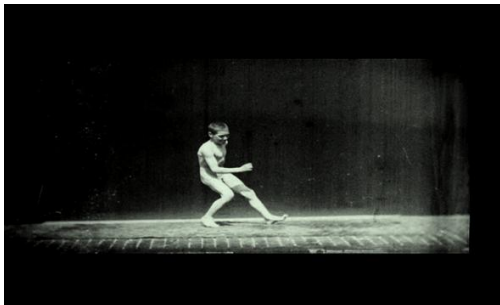
3.1. El durmiente que despierta. El renacimiento cinematográfico de Leos Carax

En 1999, en las postrimerías del segundo milenio, Leos Carax regresó envuelto en gran expectación, después de ocho años de ausencia en el largometraje, con su filme *Pola X* en el Festival de Cannes de aquel año. Sin embargo, tanto las expectativas como el valor estético del filme no se tradujeron en un éxito de taquilla ni de recepción crítica. De modo que, después de dos tropiezos comerciales, Carax se aparta de nuevo de los tiempos estándares de producción y estreno, manteniéndose casi en silencio durante otros 13 años. O lo que es lo mismo, traducido al universo diegético de *Holy Motors*, 13 años de sueño tras los cuales, ese Durmiente al que interpreta con un gesto irónico, despertó de su letargo.

Así es como comienza *Holy Motors*, con un prólogo que establece el tono y el carácter reflexivo-autoral de todo el relato por venir. Alternadas con los créditos de inicio se suceden tres imágenes de los experimentos cronofotográficos de Étienne Jules Marey: un joven que corre, el mismo niño que se divierte con una pelota y el adulto que lanza un objeto contra el suelo en bucle (Imágenes 1-3). Sin abandonar los experimentos de Marey, a un nivel global se puede afirmar que estas

imágenes funcionan como un sueño (del cine) mudo previo al despertar, a modo de recuerdo casi atávico de las imágenes protocinematográficas. Carax se fija en Marey para fundamentar algunas de las ideas visuales y narrativas de sus últimas obras. Imágenes rescatadas, recordemos, mudas como esos sueños difíciles de recordar. El cineasta francés devuelve la vida a unas imágenes que Marey habría rechazado, porque, según se sabe, el cine no le interesaba inicialmente como arte. No se puede obviar que uno de los padres de lo que más tarde sería la técnica sustancial del cinematógrafo no era un artista, sino un científico. Bajo las operaciones fotográficas que estudiaban el movimiento de los cuerpos, objetos y animales no subyacía una intención poética, expresión que desde la perspectiva privilegiada del presente habilita a implantar efectos estéticos en ellas. Algo similar se puede extraer de la decisión plástica de Carax de resignificar materiales ajenos.

Respecto al sentido de los dos últimos fragmentos, hay que decir que su elección no es baladí. En lo que hace al primero de ellos, que muestra una vista horizontal de un niño desnudo jugando a la pelota, esta presencia al inicio del relato (que se repetirá al final, como se verá) expresa el carácter lúdico y a veces casi infantil que ha teñido las creaciones de Carax, ficciones siempre al borde del sentimentalismo, de la genialidad exagerada y las ocurrencias disparatadas. Este aspecto donde la libertad creativa se expandirá por un mosaico de historias interconectadas a cada cual más surrealista. En referencia al tercero, el del hombre fornido que revienta un ladrillo contra la acera, el montaje provoca que el último impacto mudo se una a la primera escena original del filme. Este golpe seco y enmudecido no tiene ningún efecto en ese público dormido o hipnotizado que puebla una sala de cine, encuadrado por un plano general en el que apenas vemos sus rostros, pero se intuye que están sumidos en un profundo sueño, ajenos a lo que su contracampo, presumiblemente la pantalla de cine, emite (Imagen 4).



Imágenes 1-4. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) [Fuente: captura]

El título del filme se imprime con violencia sobre sus cuerpos: HOLY MOTORS. Se escucha fuera de campo, en ese contraplano que nunca es actualizado, justo donde está situada la cámara, y por tanto nuestra mirada, el sonido de la película que (no) están viendo. Del mismo modo que la película no les afecta, pese al volumen y la luz, la presencia simbólica del espectador tampoco les perturba. No se sabe cuándo se han quedado dormidos ni por

qué, pero irrumpimos, como *voyeurs*, en su sueño eterno. Si se presta atención al cuerpo y la definición de la banda sonora del filme que se está proyectando se advierte una rugosidad que desaparece en el siguiente bloque de sonido: el graznido de unas gaviotas y la bocina de un barco. Es decir, que no es ese filme invisible el que parece despertar a un hombre que duerme junto a un perro en una habitación, sino algo que no pertenece a esa ficción interna tanto como al ambiente. El hombre se levanta y enciende un cigarro. El sonido portuario se mantiene; es como si la película misma, *Holy Motors*, o ese gran teatro que transporta a los espectadores, fuesen a la deriva. El hombre del pijama es Leos Carax, el propio director, quien, como ya hemos apuntado, no hacía un largometraje en solitario desde 1999. Este personaje, que está acreditado como “*le dormeur*” (el durmiente), también es el desvelado, el despertado y el soñante (Imagen 5). Tras su despertar todo apunta a que Carax se dirigirá al espejo de su habitación tras años encamado, pero este instante es sorprendentemente corto, no se recrea en esa identificación, en ese reconocimiento del que se levanta en un lugar extraño; no hay tiempo para el narcisismo.

A continuación, el plano se mantiene sin cortes y por el movimiento de la cámara descubrimos que está en una especie de hotel cerca de un aeropuerto. Aún sin interrupciones, el durmiente desvelado se acerca atraído hacia la pared, que simula ser un lúgubre bosque de raquíuticos árboles. Lo palpa, posa sus manos, pega el oído, en busca de algo más allá. Con este giro de casi 360°, el dispositivo ha convocado en un mismo espacio, mediante dos capas, tres de los cuatro elementos: el aire del aeropuerto, el agua del sonido marítimo y la tierra. Falta, por tanto, el fuego, que llegará de manos de la luz del proyector cinematográfico. Ya en otro plano separado por el montaje, Carax advierte un agujero por el que trata de mirar, en una situación muy buñuelesca y voyeurista (Imagen 6). Entonces, sin solución de continuidad aparece un artilugio en su dedo corazón y lo introduce, a guisa de llave, para accionar el mecanismo de una pared que no es sino una puerta secreta.



Imágenes 5-8. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) [Fuente: captura]

Sin embargo, la puerta no se abre, sino que debe romperse. De donde se desprende que el primer paso del acceso a ese otro lugar requiere, más que una entrada, una irrupción violenta (el retorno no será liviano). Carax y su perro pasan al otro lado. La cámara ahora está en el contraplano frontal de la entrada, ya en este lado, en el más allá. Una luz parpadea a medida que Leos avanza.

El contraplano muestra esa misma luz, que corona una puerta que, ahora sí, es abierta con normalidad. Continúa el sonido de las gaviotas y Leos Carax entra a un palco de la sala de cine ya anticipada justo debajo del haz de luz del proyector (Imágenes 7 y 8). Un detalle curioso es que el durmiente entra por la salida: Carax circula por la estancia como un extraterrestre desorientado que lo hace todo al revés, que ha llegado tarde al evento. La parte de arriba del teatro, el pódium de esa sala de sueño, está vacía, todos los asientos reservados para él, para ese creador, como una deidad con los ojos abiertos (y gafas de sol) desde las alturas dispuesto a despertar a sus espectadores con el haz luminoso del cinematógrafo (Imagen 9).

Si antes eran los elementos míticos fundamentales ahora se despliegan dos estados de conciencia anexos al sueño: el neófito recién llegado a la vida y el animal instintivo. Por el pasillo corre un bebé desnudo, que representa la inocencia del ser que todavía no es consciente, para quien las imágenes aún no significan nada, porque ni siquiera él es apenas consciente de sí mismo. De las tinieblas del mismo corredor emerge un tremendo perro negro, que alude a esa animalidad de quien tampoco puede comprender lo que está pasando, para quien un proceso filmico-cinematográfico no significa otra cosa que luces, colores y sonidos ininteligibles. Dos procesos perceptivos limitados, por tanto, que habrán de ser subsanados de cara a que los espectadores, esos que están presentes, pero no miran, que niegan el espectáculo acudiendo a él, despierten.

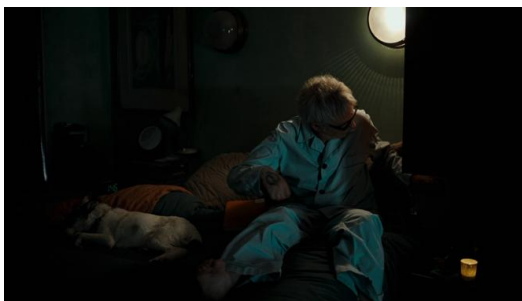
Como ya he apuntado, Carax observa todo desde las alturas, poder y potencia remarcados por un lejano contrapicado que acentúa su divinidad, ahora ya casi entre tinieblas y tenuemente iluminado por la luz del proyector. Carax mira al lugar del corredor por el que han caminado el bebé y el mastín, espacio que nada casualmente coincide con la posición actual de la cámara, es decir, el punto de vista ocupado por nosotros espectadores, ya que somos los únicos asistentes que, como él, están despiertos. Con este movimiento, la manifestación textual de Carax dejará paso a su alter ego encarnado por Denis Lavant, pero su desaparición no será ni mucho menos total. A través de todo el relato su influjo recorrerá las secuencias y los escenarios, las palabras pronunciadas, las intervenciones enunciativas rupturistas. Ensoñación, si se quiere, de quien se acaba de despertar después de una interminable siesta, y se prepara para hacer visible, legible, ese texto onírico que ha ocupado su cabeza durante más de una década. En este contexto, este clarificador prólogo, cuyas reminiscencias iconográficas con la alegoría platónica de la caverna son palpables, narra un despertar que es asimismo un descubrimiento, o un nacimiento. Con estas palabras ilustra Alexandre Dupont (su nombre real), nacido en 1960, su *segundo nacimiento*, su verdadero origen, su conversión en Leos Carax: “nací en 1976, en una cámara oscura, y sería muy duro para mí haber nacido antes, con un nombre salido del papeleo burocrático. Hago cine para ser huérfano. Antes de eso, era como si hubiese estado dormido durante diecisiete años”.

Sin ir más lejos en esta permanencia velada del autor, por corte neto la narración salta a otro espacio (y tiempo), en el que una niña (Nastya Golubeva, la hija real de Carax y huérfana de madre), mira a través de un cristal de una ventana (Imagen 10). Es entonces cuando un fundido encadenado mezclado con un *zoom* hacia atrás descubre que la pequeña está en una casa muy parecida a un barco, desde el ojo de buey del barco narrativo a la deriva (Imagen 11). Dicho de otro modo, esos sonidos portuarios que despertaban al soñante albergan ahora la primera etapa del mundo de Oscar, el primer hogar. A partir de ahora el espectador presenciara las fantasías e imaginaciones en la vigilia del Leos Carax ficcional, que está atado sin lugar a dudas al Leos Carax real.



Imágenes 9-11. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) [Fuente: captura]

En *C'est pas moi*, Carax se autoalude y dedica el inicio del medimetroaje a una serie de titubeos gráficos y enunciativos y, posteriormente, a un hombre en una habitación, que no es otro que él mismo. Si en *Holy Motors* se produce un encadenamiento más o menos lineal de ese viaje a través de las historias del cine, en este medimetroaje se sigue la lógica del montaje, de las atracciones y de la confrontación de imágenes que generan nuevos significados. Hay que puntualizar que en el largometraje Carax despierta (Imagen 12) y en el medimetroaje se queda dormido (Imagen 13). Los diversos fotogramas, instantáneas, escenas, sonidos y texturas discurren una detrás de otra como en una especie de sueño. De hecho, durante muchos pasajes escuchamos respirar y roncar al durmiente, cuando no oímos su voz pensando encima de las imágenes y haciéndolas pensar. Un diseño narrativo y audiovisual, como he señalado, evidentemente godardiano.



Imágenes 12-13. *C'est pas moi* (Leos Carax, 2024) [Fuente: captura]

3.2. La vida de los actores, los actores de la vida. El mundo como escenario cinematográfico invisible

Toda vez que la historia principal de *Holy Motors* se ha puesto en marcha, es tiempo de estudiar el primero de los grandes bloques temáticos en los que quiero fijar la atención. Me refiero a las observaciones desarrolladas por Carax en torno a la interpretación de los actores. Para ilustrar ese reino de la confusión entre lo que pertenece al cine y lo que pertenece al mundo real, el

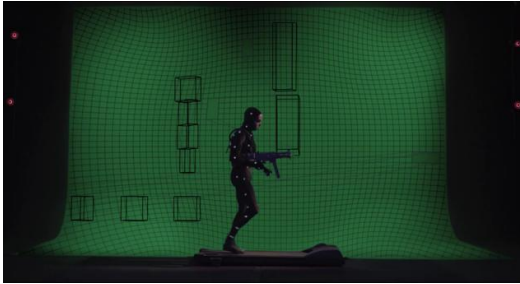
director galo acude al elemento significativo fílmico en el cual se aprecia más claramente esa indiscernibilidad: el recipiente de personalidades, el vehículo de emociones-acciones, el tipo, el modelo; el camaleón Denis Lavant, el actor, en definitiva. A raíz del contexto mínimo y la información administrada con cuentagotas, se concluye que en el universo diseñado por *Holy Motors* el cine ha alcanzado un estadio de pureza absoluta. Los actores como Oscar no trabajan en películas al uso, rodadas en espacios naturales o artificiales acotados para la representación. El plano de lo real, sin fronteras ni límites, se confunde con el plano de la ficción.

Para su segundo encuentro/actuación, la empresa ha facilitado a Oscar en la limusina un maletín con el equipo de su próxima cita. El asunto es que esta vez no tiene que caracterizarse en exceso, solo enfundarse un traje de captura de movimientos. El automóvil se desplaza a una fábrica, y a su llegada la composición del plano genera que del coche, parado justo delante del complejo, parezca que salgan las chimeneas de la factoría del techo del medio de transporte (Imagen 14). Así se vincula a ese nuevo cine como una industria literal, que fabrica productos idénticos en serie, para consumo fácil y rápido, y también se establece un símil entre la limusina blanca y el barco-casa de la introducción, que es una metonimia del filme mismo. Oscar entra al edificio como un obrero que llega a la fábrica, con sus útiles, como un día más. Allí lleva a cabo unas operaciones de grabación, de puro movimiento, pura corporalidad primitiva, para que después esos aspavientos sean convertidos en imágenes digitales. Lavant (exartista de circo) contribuye a unas imágenes casi abstractas, al borde de un grado cero de lo digital, que incluso se ralentizan para que el ojo humano, sumido en esas tinieblas manchadas por los puntos de *trackeo* del traje, pueda percibir con claridad todo lo que la cámara es capaz de registrar. Oscar pelea contra la nada, contra imaginaciones a las que luego se le da cuerpo pixelado en la postproducción.



Imagen 14. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) [Fuente: captura]

Al finalizar estos ejercicios acontece el momento en el que Leos Carax regresa a *Mala sangre*, a través de la figura de Oscar (Imagen 17). El actor reproduce esa carrera ya icónica con la canción "Modern Love" de David Bowie de fondo, en la que un desafortunado Alex (otra manifestación del autor: Alex+Oscar= Leos Carax) corre por la calle en un larguísimo travelling horizontal, y donde las líneas verticales subrayan el movimiento y la velocidad con un profílmico real, material. En esta reinterpretación modernizada, sobre una cinta mecánica de correr, el efecto de fondo verde croma termina por simular esa interminable pared de *Mala sangre*, digitalizada, sin vida. Oscar no avanza como lo hacía Alex antaño, se mueve vertiginosamente, pero se mantiene en el mismo sitio; los obstáculos ahora no son farolas, sino también imaginaciones, signos postergados, figuras geométricas creadas con un software. Actúa frente y con lo que no está ahí, con lo que estuvo. De idéntica forma, la composición se asemeja a esas frontalidades de recorrido horizontal de los videojuegos y a los injertos de Marey que salpican el relato de *Holy Motors*. Este es el primer regreso fallido a una imagen del pasado, un retorno socavado, simulado y tecnificado por el que Oscar literalmente se cae, ya que no puede seguir la imposible velocidad que la imagen digital emprende (Imágenes 15 y 16).



Imágenes 15-17. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) y *Mauvais sang* (Leos Carax, 1986) [Fuente: captura]

Al hilo del cariz más positivo del relato, en *C'est pas moi*, Carax vuelve a rehacer su famosa escena a partir de su último largometraje, *Annette* (2021). Un filme musical sobre el mundo del espectáculo que, a pesar de compartir el estilo, el imaginario y algunos temas de su filmografía, no explota como los otros dos filmes recientes la dimensión metacinematográfica y nostálgica que nos interesa. En un segmento del relato nada arbitrario, la escena post créditos, Carax sustituye a Lavant por la marioneta protagonista y homónima del filme de 2021, manejada por unos operadores camuflados (pero visibles) de negro sobre un fondo del mismo color (Imágenes 18-20). En este caso, al contrario que en *Holy Motors*, la galopada no resulta accidentada, y la pequeña de madera no se trastabilla, cortando el viento con un fondo digital que simula las paredes blancas, rojas y negras de *Mauvais sang*. De hecho, la pequeña de madera termina su esfuerzo alzando el vuelo, en una irrupción fantástica que imbuye el momento con un aura fantástico y romántico. Esa modulación nos habilita a interpretar lo siguiente: Carax ha conseguido, finalmente, replicar la imagen del pasado gracias a su personaje más presente. Una figura que puede entenderse como la materialización ideal de su hija de verdad. Un tema, la paternidad biológica y fílmica, que sobrevuela toda su obra. Volveremos sobre ese aspecto más adelante. Recordemos que esta escena se sitúa al final del final, después de los créditos, un espacio que, en tanto residual, termina por convertirse en un instante privilegiado: la sutura del relato, lo último que el espectador ve.

Ambos recorridos horizontales a toda velocidad remiten a una imagen fundacional del cinematógrafo que, a juzgar por la triple recurrencia, obsesiona a Carax. Se trata de *Horse in Motion/Sallie Gardner at a Gallop* (1872) de Eadweard Muybridge. Las tres veces que el director se sirve de este lugar común del precine denotan, además, una evolución significativa en su representación: en *Mauvais sang* no muestra el referente, pero la planificación es elocuente en su similitud; en *Holy Motors* rehace la primera y complementa el relato con las cronofotografías redivivas de Marey; y en *C'est pas moi* vuelve a rehacer y, esta vez sí, alude explícitamente a la referencia, viajando de Francia a Estados Unidos.



Imágenes 18-20. *C'est pas moi* (Leos Carax, 2024) [Fuente: captura]



Imagen 21. *C'est pas moi* (Leos Carax, 2024) [Fuente: captura]

El experimento fotográfico que instituyó la imagen cinematográfica, a partir del movimiento y de la velocidad, condiciones de posibilidad del cine, y todas sus connotaciones, se resignifican definitivamente en la obra de Carax. Como hijo de la modernidad, a su vez hija de la respuesta al clasicismo, evidencia sus filiaciones y reclama a uno de los padres técnicos del cinematógrafo primitivo. Solo es posible retornar al principio de todo, empezar de cero.

3.3. Los ojos sin rostro, el Pont Neuf sin amantes: el tortuoso regreso al pasado

A continuación, me ocuparé del segundo principio temático contenido en ambas películas: la dificultad de retornar y entrar en las imágenes pasadas propias y ajenas. Como se ha podido comprobar con la escena de *Mala sangre*, *Holy Motors* no solo habla del oficio del actor, sino también de los dos tiempos del cine: el presente necesario para narrar sus imágenes y el pasado que reverbera, que sobresale y se capta en una decisión cromática, sintáctica o de casting. No me atrevería a decantar la balanza nostálgica de Carax de un lado o de otro. El filme, a fin de cuentas, es una amalgama de innovaciones, viajes en el tiempo,

primitivismos, rugosidades y superficies hipertecnificadas. Es también un *greatest hits* del cine, una roca fílmica de múltiples capas debidamente superpuestas y manifiestamente características, representativas y evidentes del autor que hay detrás. Literalmente detrás, si se toma en consideración que el prólogo es el punto de partida sobre el que avanza la sucesión de imágenes de ese durmiente que es Carax. Por otro lado, a partir de ese retrato de un intérprete el cineasta despliega todas las ocurrencias que pueden caber en dos horas, demostrando así que todo en el cine es posible, que la llegada del digital aumenta el abanico de opciones representativas ya de por sí amplio de la ficción. Pese a toda la locura, la extrañeza y la vagancia del protagonista y del vehículo que los transporta, por encima de todo lo demás, el filme no renuncia, más bien recurre sin remedio, a una domesticidad, a un componente familiar y rústico hogareño. El relato se basa principalmente en idas y venidas, partidas y regresos de hogares y casas, propias y ajenas. Oscar es un nómada cuya vivienda termina por ser esa limusina errante que recorre París. Porque la vuelta al hogar, a lo clásico, es decir, aquello que siempre está allí, se torna problemática. No obstante, y una vez más, Carax apelará a su propia obra para dar forma a esta idea. Y lo hará con *Los amantes del Pont Neuf*.

La primera personalidad de Mr. Oscar es la de un multimillonario; la primera vez que le vemos se marcha de una casa que, evidentemente, no es la suya. Si seguimos en esta dinámica de dialéctica temporal, debemos tener en cuenta que su transformación se produce dentro de la limusina, símbolo de una opulencia añeja del actor rico del Hollywood más trasnochado. En lo que hace a la primera parada, la performance se representa bajo un puente de París que no es el Pont Neuf, donde transcurre una de las películas más importantes de Carax, protagonizada, cómo no, por Denis Lavant. Allí Oscar se hace pasar por una mendiga esclava que pide dinero en el puente de Alejandro III (Imagen 22). O lo que es lo mismo: en el puente —siempre y cuando estemos en la posición de un espectador modelo, avisado— que no esperábamos visitar. La expectativa de que Carax regrese al pasado de forma satisfactoria se encuentra así, por el momento, abortada.

Inmediatamente la narración transita hacia otro de los momentos clave del filme. En el otro coche viaja una mujer: Kylie Minogue, es decir, Eva Grace, o Jean, una antigua compañera y amante de Oscar. Ella, también actriz de la vida, tiene una cita y acepta que él le acompañe antes de que comience su escena, que Carax resuelve como un musical en un edificio abandonado. Después de una evocadora conversación, Jean comienza a cantar el tema “Who were we?”, un llanto nostálgico a cómo eran en el pasado, acompañado por una dramática música de orquesta clásica, subrayada por enfáticos *zooms* tan caros a otra época. Toda la conversación se tiñe de la amargura de un reencuentro romántico. Incluso la selección de Minogue, y no, en cambio, de la protagonista real de *Los amantes del Pont Neuf*, Juliet Binoche, acrecienta esa sensación nostálgica y melancólica que rompe con toda satisfacción posible. Por la responsabilidad laboral de ambos, cada uno se marcha por su lado. En esta escena finalmente sí vemos el famoso puente, el más viejo de la ciudad (como no podría ser de otra manera), volvemos por tanto a un pasado en el que tiene lugar una reconquista fallida del amor a esa mujer y a ese antiguo filme, un retorno a lugares ruinosos que pronto serán espacios lujosos, tecnificados. Los luminosos grandes almacenes La Samaritaine que aparecían en *Pont Neuf* (Imagen 23), en todo su esplendor comercial, son hoy el escenario de una impotencia, de un lugar que albergó años gloriosos. Eva/Jean sube hasta la azotea y se lanza al vacío, como ordena su guion. El suicidio de Eva, pese a ser ficticio, a ser la interpretación de un papel, afecta a Oscar como si fuese plenamente real. Así pues, en la recta final de su fantasía, Carax consigue recuperar un lugar pretérito, nostálgico, al que ahora sí conseguimos regresar. Pero este regreso se cobra con un drama, con una muerte, y un encuentro fallido. Allí no está Binoche, y además esa mujer debe morir. Lo poco que queda de las ruinas se arruina una segunda y última vez y el estruendo de los fuegos artificiales del filme de 1991 se sustituye por un cadáver estampado en la acera y un grito desgarrador y animal de Oscar al presenciar ese horror.



Imágenes 22 y 23. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) y *Les amants du Pont Neuf* (Leos Carax, 1991)
[Fuente: captura]

Justo antes de convertirse en el último hombre, el que regresa a casa, Carax inserta otra imagen de Marey, un hombre tirando de una cuerda (Imagen 24). La mudez del fragmento, así como el récord que el montaje dispone con las imágenes de la limusina, hace que parezca que el hombre (del cine) primitivo tire del sueño en el que Oscar está sumido en el asiento del coche. Así despierta, como despertaba Carax al inicio del filme con los sonidos de la película no-vista en la sala de cine. Oscar es por tanto arrastrado a casa, al pasado, por la imagen fundacional. En esta última personalidad Oscar regresa a una incomprendible vivienda familiar donde su personaje habita con dos chimpancés (Imagen 25). Es un hombre que no puede vivir su vida, porque debe encadenar las vidas de otros cada día y cada noche. Ya que, como bien apunta Garrocho, “una casa a la que no se ha vuelto, que no se ha abandonado para volver a ella, no es una casa” (2019: 37). Por si fuera poco, la letra de la última canción, un tema de Gérard Manset, despeja toda incógnita: “yo querría revivir (vivir de nuevo), pero eso quiere decir revivir de nuevo la misma cosa, hacer de nuevo el mismo trayecto, tocar el punto de no retorno, sentirse muy lejos, como cuando éramos niños”. No hay lugar como el hogar, como el pasado, pero este a veces ya ha desaparecido, ya no existe, y la vuelta a la situación inicial se torna imposible.



Imágenes 24 y 25. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) [Fuente: captura]

Ya clausurada la historia de Oscar, el relato ejecuta su última jugada. Una vez que el actor ha terminado su jornada, Céline se dirige al Holy Motors, un garaje a donde van a parar todas las limusinas de la ciudad. El plano está compuesto a la manera de una especie de entrada de los obreros a la fábrica lumiérian, pero a la inversa. Apostada en el parking, desatado su moño, Céline se pone una máscara azul al terminar su jornada laboral (Imágenes 26 y 27). Cuando deja de trabajar, Céline, al contrario que Oscar, sumido en una jornada laboral infinita (la vida se funde con el trabajo), deja de ser ella y pasa a ocultar su cara. “Vuelvo a casa”, es la última frase pronunciada por esta mujer (y por un ser humano) en toda la película. Hay que recordar que el personaje de Céline está interpretado por Edith Cob, protagonista del drama psicológico *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1960) de Georges Franju. En esta obra, a un tiempo cuento mitológico y poesía terrorífica, un cirujano enajenado asesina a bellas jóvenes para extirparles su

cara e intentar reconstruir el rostro desfigurado de su hija Christiane (Imágenes 28 y 29). La unión intertextual con esta película se refiere a ese peligroso deseo pigmaliónico de dar o devolver la forma a algo que ha desaparecido o que nunca ha existido, a un pasado idealizado que no puede regresar, a partir de una creación frankensteiniana. Ya sea una filmografía o un rostro, cabe la fatal posibilidad de que la reconstrucción monstruosa de todo cuerpo o imagen pretérita incurra en una destrucción amorosa, en un fallo garrafal. Antes era el otro, el padre, el que cambiaba el rostro de su hija; ahora es el yo, el cine de Carax, quien se modifica a sí mismo en pos de volver a ser como antes. Sin embargo, tanto en la obra de Franju como en *Holy Motors*, Christiane y Céline terminan por enfundarse la máscara, es decir, por ocultar lo anterior. Si el errante Ulises que es Oscar no puede volver a casa, el empeinado Pigmalión que es Leos Carax despertará de su sueño (en todos los sentidos) y tendrá que asumir el paso del tiempo.



Imágenes 26-29. *Holy Motors* (Leos Carax, 2024) y *Les yeux sans visage* (Georges Franju, 1960)
[Fuente: captura]

3.4. Los motores sagrados

Ahora es necesario tomar nota de algunos detalles que se han pasado por alto y que, a mi juicio, condensan y a un tiempo consolidan las bases temáticas de la poética caraxiana. Cuando se cumple, minuto arriba minuto abajo, la primera mitad del relato, Carax introduce un entreacto musical que rompe con la dinámica, el tono y la planificación hasta ese momento. Dentro de la tónica este lúdico y enérgico segmento, grabado en un plano secuencia que sigue a una banda por una iglesia, se anuncia y enuncia con un acercamiento a una partitura (*entracte*), seguida de otro microfilm fotografiado por Étienne Jules Marey, que encuadra unas manos de hombre. Estas manos flotantes, que bien podrían ser las manos del narrador, o las de Carax, del soñante, se abren y se cierran repetidamente, traducción gestual del habitual “nada por aquí, nada por allá”, de la prestidigitación clásica. Dicho de otro modo, la magia del cine se descubre cuando menos se la espera, y el cineasta se arroga el control del relato al incluir este segmento como un truco.



Imagen 30. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) [Fuente: captura]

Por otro lado, en el epílogo que sucede en el hangar-garaje de *Holy Motors*, el conjunto de limusinas entabla un parlamento muy humano. Una de ellas, rompiendo el hielo de un cómico debate acerca de la preocupación por la desaparición de esos vehículos, sentencia que los seres humanos ya no quieren máquinas visibles nunca más, que no quiere más motores (véanse las cámaras añoradas por Oscar), ni más acción (entendiendo esta última como la “¡acción!” del rodaje de cine, aquella que no existe en *Holy Motors*). Al final, en plena disposición de los títulos finales, el cineasta inserta la imagen perteneciente a los experimentos de Marey con el niño que juega con una pelota, utilizada al inicio de la narración, previo al prólogo. Cerrando de esta manera el paréntesis, el infante que juega, el director que juguetea a su antojo con la historia del cine ajena y la historia propia de su cine, dejan las cosas claras antes de imprimir con letras la autoría de la obra: esto es un truco, un juego, “Un filme de Leos Carax”.

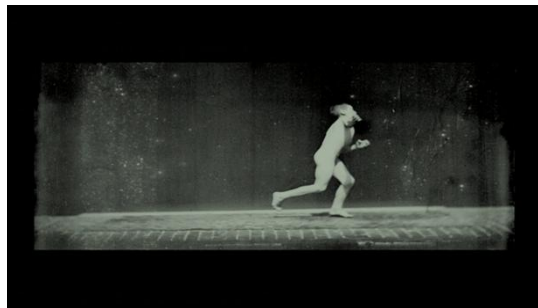


Imagen 31. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) [Fuente: captura]

4. Conclusión: La herencia del cine

Ya hemos visto, con *Holy Motors*, en qué medida Carax rinde cuentas con sus padres e hijos filmicos. Como testamento y monumento cinematográfico que es, en *C'est pas moi* Leos Carax convoca y se identifica con algunos malos padres (*mauvais pères*), individuos que transmiten su “mala sangre” a su descendencia: Robert Mitchum en *The Night of the Hunter*, James Mason en *Bigger than Life* y Adam Driver en *Annette*; trasuntos propios y extraños de Leos Carax, que encarnan su preocupación paternofilial por sus hijos de la vida y sus hijos de la ficción (a saber, sus filmes). Su traducción en el relato se vertebra en dos estatutos cinematográficos: por un lado, el documental, de la mano de un video casero grabado a orillas del Sena por Carax, donde explica a su hija pequeña su *modus operandi* filmico-biológico: “en los sueños eres tú quien dirige”; por otro, el ficcional, en concreto durante una escena nueva, exclusiva del medimetraje, en la que una joven narra a unos niños la historia de Hitler como si de un inocente cuento infantil se tratara. De este modo se sutura una obra sobre las herencias, sobre padres e hijos, biológicos y filmicos. Sobre cómo ser padre, cómo gestionar tus creaciones y las de los demás.



Imágenes 32-34. *C'est pas moi* (Leos Carax, 2024) [Fuente: captura]

Ante un presente violento y dramático, basado en un pretérito remanente que se proyecta hacia un futuro incierto, Leos Carax levanta acta de su testamento, reconociendo y legando a sus herederos. Estas dos películas son la punta de lanza de un sentimiento muy contemporáneo: rehacer las historias de uno mismo y la Historia de todos. Con las *histoire(s)* godardianas de Carax “se alza lo que se echa de menos: un pasado. Pero también algo cuya falta angustia: la posibilidad de un futuro. Por encima de todas las cosas, una necesidad punzante: volver a casa” (Ramas, 2024: 17). El *remake* como expiación vital y artística; toda su filmografía es un conato de reconciliación consigo mismo y con el mundo.

5. Referencias

- Akker, R.V.D. & Vermeulen, T. (2023). Periodizar los 2000 o la emergencia del metamodernismo. En R.V.D. Akker, A. Gibbons, & T. Vermeulen (Eds.). *Metamodernismo: historicidad, afecto y profundidad después del posmodernismo* (pp. 17-44). Mutatis Mutandis.
- Alexopoulou, M. (2009). *The theme of returning home in ancient Greek literature. The Nostos of the epic heroes*. The Edwin Mellen Press.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (Comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-44). Arco Libros.
- Eliade, M. (2011). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Alianza.
- Font, D. (2000): *La última mirada. Testamentos fílmicos*. Ediciones de la Mirada.
- Garrocho, D. (2019). *Sobre la nostalgia: Damnatio memoriae*. Alianza Editorial.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Económica.
- Godard, J.L. (2014). *Historia(s) del cine*. Caja Negra.
- Herbert, D. (2017). *Film Remakes and Franchises*. Rutgers University Press.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo*. Paidós.
- Kennedy-Karpat, C. (2020). Adaptation and Nostalgia. *Adaptation*, 13(3), 283-294. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apaa025>
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- Ramas, C. (2024). *El tiempo perdido*. Arpa.

- Rosewarne, L. (2020). *Why We Remake: The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes*. Routledge.
- Ruiz, N. (2009). *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. Servicio Editorial UPV/EHU.
- Sánchez Escalonilla, A. (2004). *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel.
- Zumalde, I. (2006). *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Servicio Editorial UPV/EHU.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana*. Shangrila.
- Zunzunegui, S. (2017). *Bajo el signo de melancolía. Cine, desencanto y aflicción*. Cátedra.