

Facultad de Humanidades

Grado en Filosofía

TRABAJO FIN DE GRADO

**La teoría de *lo cotidiano* de Michel de Certeau aplicada a  
*Primavera tardía* de Ozu y *Un condenado a muerte se ha  
escapado* de Bresson**

Alumno: Omar Pérez Cabrera

Tutor: José María Díaz Cuyás

Año académico 2019/2020

*Todo lo interesante ocurre en la  
sombra, no cabe duda. No se  
sabe nada de la historia auténtica  
de los hombres.*

L. F. Céline

# Índice

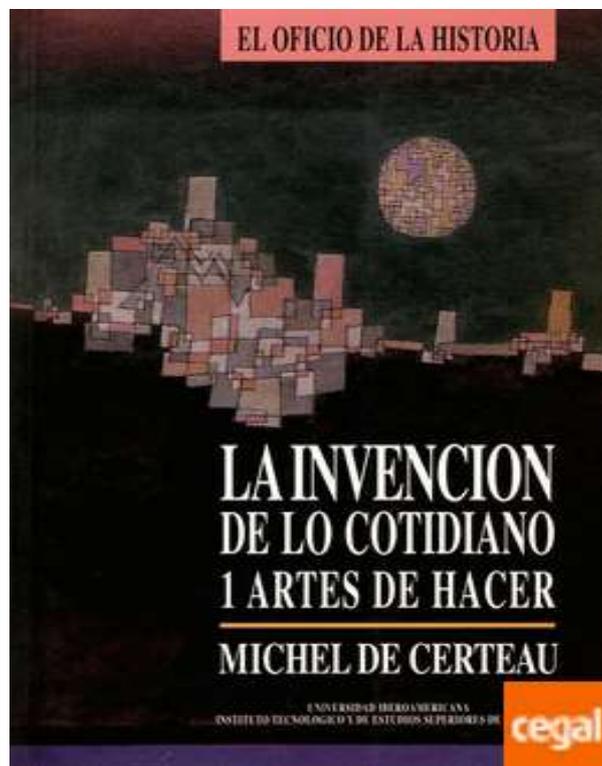
1. Introducción.....	1
2. Antecedentes .....	3
2.1. Antecedentes intelectuales .....	3
2.1.1. Filosofía de la vida .....	4
2.1.2. El ambiente de antidisciplina.....	5
2.1.3. El panóptico .....	6
2.1.4. Constructivismo estructuralista .....	7
Anexo.....	7
I. Escuela de los Annales.....	7
II. Psicoanálisis .....	8
III. Lenguaje ordinario .....	8
IV. Posestructuralismo .....	8
V. Misticismo.....	9
3. Antecedentes de las películas. El estilo de Ozu y Bresson.....	10
3.1. El estilo trascendente en el cine .....	10
3.1.1. El cine de posguerra .....	11
3.2. Poética .....	11
3.2.1. Yasujirō Ozu .....	11
3.2.2 Robert Bresson .....	12
4. Estado actual.....	13
4.1. El estudio de la vida cotidiana.....	13
4.2. Microsociología .....	14
4.3. Movimientos antiglobalización .....	15
5. Discusión y posicionamiento .....	16
5.1. Las artes de hacer .....	17
5.1.1. Estrategias y tácticas .....	23
5.2. Aplicación al cine .....	25
5.2.1. Primavera Tardía .....	26
5.2.2. Un condenado a muerte se ha escapado .....	31
6. Conclusiones y vías abiertas.....	37
7. Bibliografía .....	41

## 1. Introducción

Este trabajo trata de las prácticas cotidianas; de cómo los *consumidores* no responden de forma automática y necesaria al esquema de la pasividad ni al de las conductas masificadas con que suele interpretarse su comportamiento. Por el contrario, con *La invención de lo cotidiano* (1979) de Michel de Certeau, proponemos que las *operaciones* de los usuarios, y el uso que hacen de los *productos*, pueden interpretarse potencialmente como activos y creativos. A pesar de este argot de mercado, nuestra cuestión es extensible a los diferentes *dispositivos* de control que ejerce el poder. En ese sentido, nuestro objetivo no solo será dar cuenta de estas prácticas cotidianas como formas de resistencia, sino relacionar los conceptos certeaunianos de *estrategia* y *táctica* —fruto de las *artes de hacer* de estas prácticas— con dos largometrajes de posguerra: *Primavera tardía* (1949) de Yasujiro Ozu y *Un condenado a muerte se ha escapado* (1953) de Robert Bresson.

Nuestro autor de referencia, Michel de Certeau (1925-1986), es un prolífico filósofo y teórico de la historia, que puso su atención en aquello que estaba oculto, pero que constituía una nueva visión de la subjetividad del ser humano, a saber: la capacidad de resistencia constante del *hombre común* frente a las formas de poder. El descubrimiento de los ardidés que subvierten la forma impuesta de los *productos* es fruto de su dedicación a historiar la mística cristiana de los siglos XVI-XVII, donde la escritura y las vivencias de la espiritualidad alejadas de lo convencional, constituyen para el autor un primitivo ambiente de antidisciplina. Con el devenir del tiempo, a pesar de que las *estrategias* del poder en el capitalismo moderno se imponen bajo la forma de la mercancía y el consumo, prácticas cotidianas como ver la tele, leer un libro, cocinar, caminar, etc., contienen la posibilidad de un *desvío* del uso normativo. El zapeo, los ritmos y pausas que diferencian a cada lector, trazar un recorrido particular por las calles, emplear diferentes ingredientes y trucos de cocina, *desviar* o *combinar* el uso de objetos para otras tareas; son ya *procedimientos creativos* que implican actividad y resistencia. Sin embargo, De Certeau entendió que estas *tácticas* eran extensibles a cuestiones más complejas y abstractas, como los mecanismos de control o las convenciones sociales. Así, los dispositivos del poder, a pesar de su control sobre el *lugar* y los recursos, se encuentran con un brete ante las *tácticas* de los *consumidores*, que *desvían* el uso de lo impuesto mediante *artimañas*, *retóricas* y *escamoteos*; todo ello a pesar de su *no-lugar* y de las contingencias a las que son expuestos.

Finalmente, la relación de los planteamientos de De Certeau con los largometrajes, radica en las diferentes *situaciones* en las que acontecen las *artes de hacer*. En el filme de Ozu la *situación* es de control normalizado, en el sentido de que responde al surgimiento y consolidación en Japón de la sociedad de consumo y el capitalismo liberal; en Bresson, sería un *arte de hacer* en *situación* disciplinaria (fascismo). En ambos casos, el *héroe* es el hombre y la mujer medios, aquellos que tienen que lidiar con cómo actuar con libertad dentro de la sociedad masificada y programada en la que están insertos.



## 2. Antecedentes

Establecer unos antecedentes a nuestro tema es una tarea compleja, ya que De Certeau es un historiador al que distintos autores consideran inclasificable por el elevado número de referencias a las que acude, a saber: la mística, la filosofía del lenguaje, la historia y por supuesto, la sociología y la antropología. Por ello, para intentar contextualizar la investigación, recurriremos a la reseña de aquellos pensadores que tengan una implicación más directa con las teorías expuestas; evidenciando las referencias intelectuales sobre el tema de la vida cotidiana. Por otra parte, por lo que respecta a los dos largometrajes, atenderemos a aquellos elementos que contribuyen a configurar el lenguaje del que ambos directores, Ozu y Bresson, se sirven en la ejecución de las películas, y en los que se advierten lo que tienen en común desde una perspectiva afín al pensamiento certeuniano.

### 2.1. Antecedentes intelectuales

#### *Presentación*

Al hablar de *lo cotidiano* —el tema central que nos interesa desarrollar— se nos presenta la dificultad de que no se presta a ser sometido a una perspectiva científica, tampoco a un marco teórico concreto y definitivo. Para encuadrarlo como objeto de estudio tendríamos que remontarnos al siglo XIX, en donde se atisba que el estudio de las costumbres deja ya de ser un ámbito relegado a la *pintura de género* o a la literatura costumbrista. Este nuevo interés no partía de un campo unificado desde un punto de vista epistémico. Ni siquiera las primeras teorías sociológicas del siglo XX —como las de Simmel o Tönnies— consiguen establecer una formalidad unitaria de las prácticas cotidianas.

Desde las ciencias sociales, el esfuerzo por incluir a aquellos cuya historia había sido previamente ignorada se acentuó en las décadas de 1960 y 1970, cuando se comenzó a buscar formas para permitir que los individuos comunes pudieran hablar. Así, el deseo democrático e igualitario de dar voz se enfrentaba con el academicismo que se centraba exclusivamente en la élites intelectuales, sociales y políticas (Jay, 2005, p. 242). Gracias a estudios marxistas como los de Lefebvre a principios del siglo XX, las investigaciones pioneras de Dilthey y Nietzsche dieron paso a una suerte de crítica de la vida cotidiana. Estos fueron relevados por posestructuralistas, posnietzscheanos, marxistas y no marxistas, dentro de la intelectualidad francesa; donde se profundizó, más aún, en la apreciación de la importancia de la esfera cotidiana, así como en la

necesidad de introducir una multidisciplinariedad que diera mayor énfasis a la experiencia vivida (Cfr. Jay, 2005, p. 242-243).

### 2.1.1. Filosofía de la vida

La reivindicación de la vida en su totalidad no fue postulada hasta las *olas románticas*, que se opusieron a la filosofía y sistema de valores de la Ilustración. Así, según Mario Bunge (2000, pp. 9-15), a pesar de las diferencias entre autores, las características que prevalecen son: (1) una «desconfianza en la razón ilustrada», extensible a las incipientes ciencias como formas totalizadoras de explicación del mundo; (2) un «subjetivismo» que pone de manifiesto las representaciones como acercamiento al mundo que nos rodea; (3) un cierto «relativismo», más patente en las corrientes posteriores, en donde se cuestiona la existencia de verdades universales, precisamente, por la nueva mirada caleidoscópica de la realidad y la necesidad multidisciplinar de abordarla; (4) el empleo del «símbolo» como recurso explicativo, en el que tiene cabida el mito, la metáfora y una cierta retórica más poética, la cual permite una depurada manifestación de aquellos fenómenos de la vida que de otra forma —lógica— no podrían abordarse; y por último (4) un halo de «pesimismo» que subyace en la imposibilidad de progreso, entendido meramente desde el conocimiento científico. Estas características son fruto de las grandes contradicciones que el individuo descubre en sí mismo: libertad y necesidad, autonomía y dependencia, yo y mundo, relación y aislamiento, creatividad y mortalidad; en donde de alguna manera están ya preformadas las primitivas manifestaciones de la vida (Hans, J., 2000, p. 10).

Estas características contrailustradas descubren una suerte de trascendencia que tiene que ver, justamente, con el esfuerzo de armonizar todos los aspectos de la naturaleza humana, tal y como descubrirá, por ejemplo, De Certeau en los místicos. Este mismo esfuerzo coincide con el inicio de la preocupación por la vida, que vino tanto de la mano de Nietzsche como de Dilthey. Así, dentro de la segunda ola romántica, ambos parten de la premisa «vida» para articular su filosofía. En Nietzsche, el conflicto entre la vida y la ciencia que promulgaba la modernidad se resolvía siempre en favor de la vida, a la que la historia le suponía también un lastre. En contra de una cultura masificada y programada, denunció el asedio que la cultura contemporánea ejercía sobre la revitalización de una sociedad fuerte, creativa. Vital era la palabra mágica. De esta manera, su esperanza residía en la *voluntad de poder* que permitía combatir la mentalidad de rebaño de la cultura de masas; se inicia así, la *cultural critique* que llega a nuestros días. En Dilthey la vida es también el punto de partida para elaborar un

discurso racional de la misma, pero sabiendo que no se agota en la razón. Para ello, al contrario que Nietzsche, se trata de recurrir a la historia para desentrañar lo que caracteriza a lo humano, estableciendo, así, como fundamento filosófico, la búsqueda de la «experiencia total» (Cfr. Dilthey, 1978, p. 372): «la expresión vida [...] es para todos y cada uno lo más conocido, lo más íntimo [...]; se da pues en la experiencia y sin embargo es un enigma para nosotros» (Dilthey, 1978, p.182). A partir de Nietzsche y Dilthey, cuyo eje es la exaltación de lo vital, las filosofías posteriores que se oponen al racionalismo y al idealismo, tendrán un cariz más práctico con aspiraciones transformadoras.

Esta filosofía de la vida tiene su clímax en la fenomenología que inicia Husserl y continúa Heidegger, precisamente, por introducir el *mundo* en la constitución fundamental del ser humano (*ser-en-el-mundo*). En Husserl, el «mundo de la vida» se antepone al de las ciencias por estar más alejadas del mismo. Por ello, la única solución es regresar al mundo de la experiencia común y ordinaria. En Heidegger, *mundo* es el conjunto de las remisiones formado por las cosas y útiles (*cotidianeidad*), al que finalmente apunta el ser humano (Amengual, 2007, p. 54). En cualquier caso, la vida siempre transcurre en las coordenadas de un *mundo* que habitamos, en el que estamos *situados* y por el que somos configurados.

### 2.1.2. El ambiente de antidisciplina

Los estudios de Henri Lefebvre sobre la *vida cotidiana*, constituyen una fuente fundamental del *ambiente de antidisciplina* en el que se producen los procedimientos y ardidés con que los consumidores operan (De Certeau, 2010, p. XLV). Para Lefebvre — que lee atento los análisis marxistas sobre el marco social del capitalismo—, la vida cotidiana es objeto filosófico en tanto que es *no-filosófica*, precisamente porque pertenece al mundo real y no a un ideal fruto de la especulación intelectual. Así, la tarea consiste en desgajar la función creadora de las actividades cotidianas, reconociéndoles una esfera de significado productivo en el que operan las resistencias a la homogeneización. De esta manera, para Lefebvre, el hombre cotidiano *sueña* con la idea de seguridad frente a las contingencias que padece; con vivir frente a sobrevivir; con que la repetición que domina su actividad (creadora) diaria torne gradualmente, de tal manera que lo repetitivo evoque un pasado que le dote de *imaginación* y *conocimiento*, los cuales convergen en lo cotidiano (Cfr. Lefebvre, 1972, pp. 21-29). Cabe destacar la vinculación de este autor con un movimiento como el situacionista, un

grupo de neovanguardistas de los sesenta que hará de la defensa de la vida cotidiana el motivo central de su práctica artístico-política.

Por otro lado, De Certeau rescata la novedad del abordamiento multilateral de lo ordinario, que ya en Lefebvre tenía en cuenta la literatura (*La vida cotidiana en el mundo moderno*, 1968). Para ello, Lefebvre acudía al *Ulyses* de Joyce, en donde localizó los componentes básicos de la vida cotidiana, a saber: espacio, tiempo, prácticas sociales, pluralidades de sentido, etc. La vida cotidiana pasa así a convertirse en objeto de estudio *per se*; su interés reside en las prácticas ordinarias no discursivas que, hasta ahora banales, constituyen para la teoría formas de resistencias en donde objetivar lo primigenio de las *artes de hacer* (Cfr. Lefebvre, 1972, p. 22 y de Certeau, 2010, p.74). En conclusión, si la crítica de Lefebvre se centra en la posibilidad de transformar el día a día del estado alienado de los individuos comunes; el interés de De Certeau se dirige más a las prácticas reales de la vida cotidiana y su pluralidad (Joo, 2017, p. 6).

### 2.1.3. El panóptico

De Certeau dialoga constantemente a través de su obra con Michel Foucault. A pesar de que constituye una de sus referencias principales en el tratamiento del *poder* (*Vigilar y castigar*, 1975), disiente claramente de la visión pesimista y focalizada en las disciplinas y en los “fuertes”. De Certeau entiende que la subjetividad foucaultiana se construye, pues, en relación con el poder: desde la impronta de sus *estrategias* o sus formalizaciones institucionales, hasta las luchas a mayor o menor escala por ejercerlo. Sin embargo, De Certeau se centra en las *tácticas* —la de los “débiles”—, aquellas *artes de hacer* que resaltan la capacidad de resistencia de los individuos comunes frente a la presencia anónima del poder (Cfr. Giard, 2010, p. XXI). De esta manera, nos dice Cassigoli (2016, p. 683), la empresa que comienza Foucault —la de articular su filosofía sobre las prácticas no discursivas—, lleva a De Certeau a fijar su atención en la diversidad de operaciones cotidianas que se producen en el interior de las “estructuras tecnocráticas”, en donde los detalles cotidianos pueden modificar su funcionamiento. Para De Certeau, estas acciones antidisciplinarias eran realmente transgresoras en el orden de las capacidades inventivas, imaginativas y creadoras; escapaban del espacio geográfico y geométrico en el que los *dispositivos visuales panópticos* imponían su planificación instrumental (*Ibid.*, 683). Con todo ello, mientras que Foucault enfatizó sus estudios en la tecnología disciplinaria, fruto de la violencia del orden contra los *cuerpos*; De Certeau lo hacía en los ardides de los consumidores, unas prácticas que ahora se abrían a ser interpretadas también como resistencia (Cfr. De Certeau, 2010, pp. 53-58).

#### 2.1.4. Constructivismo estructuralista

Los análisis de Pierre Bourdieu sobre sociedades tan distintas como las de Cabila o Bearne (*Esquisse d'une théorie de la pratique*, 1972), constituyeron una gran influencia en los trabajos certeauianos sobre las *operaciones* de los *consumidores* (Cfr. De Certeau, 2010, pp. 58-69). Bourdieu, al igual que Foucault, focaliza sus estudios en la *tecnología disciplinaria*, a los que intenta dotar de cierta formalidad al adecuar la génesis de las prácticas de estas sociedades con las estructuras (construidas) que forman sus coyunturas; pero al contrario que Foucault, lo que le interesa es el modo de generación de las prácticas y no lo que producen (De Certeau, 2010, p. 66). Estas prácticas, a las que Bourdieu designa como *estrategias*, conforman un *capital cultural*, el conjunto de distintas “convenciones sociales” (sucesión, matrimonio, educación, disposiciones espaciales...) fruto de la *lógica* relacional de los miembros de la sociedad (*socialización*). A pesar de un cierto automatismo aprendido —*inconsciente*—, las estrategias se presentan como *coherentes* (*docta ignorantia*), justamente, por estar ligadas a la *economía* de un *lugar* propio (*campo*). La teoría de la acción bourdieuana se basa, pues, en el *habitus*<sup>1</sup> como principio motor de los agentes, y en la *violencia simbólica* que se da en la sociedad como método de dominación; características que retoma De Certeau para dar cuenta de los movimientos subrepticios de los individuos, así como en el intento bourdieuano por formalizar estas prácticas (Cfr. De Certeau, 2010, pp. 65-69).

#### Anexo

##### I. Escuela de los Annales

Michel de Certeau ante todo es un teórico de la historia, prueba de ello es su ímpetu por historiar la escritura, la mística y las prácticas cotidianas. Para ello sigue atento el desgaste de la historiografía positivista, la cual es remplazada por la necesidad de un abordaje multidisciplinar de los hechos, así como por la aspiración de descubrir al “otro”; propósitos que comparte con la *Escuela de los Annales* (1929). Con esta nueva práctica escrituraria, problematizará la investigación historiográfica al vincularla con una práctica singular de la *escritura* que, relacionada con lo “ausente”, pretende reconciliar racionalidad y narración histórica (Castro Orellana, R., 2010).

---

<sup>1</sup> Disposición en el obrar —no-consciente— en relación con posiciones sociales (Cfr. Martínez García, J. S., 2017)

## II. Psicoanálisis

El psicoanálisis de Freud —en su extensión lacaniana—, constituye una inextinguible fuente de inspiración en los trabajos certeunianos. De hecho, en el libro que tenemos de referencia, *La invención de lo cotidiano*, dedica todo un párrafo al psicoanálisis por el tratamiento de *der gemeine Mann* (el hombre ordinario) como protagonista de las obras de Freud; así como por ser un método de investigación que se acerca a la práctica escrituraria (Cfr. De Certeau, 2010, pp. 6-8). El empeño certeuniano siempre fue dotar de una formalidad científica a las prácticas no discursivas; esta fue la misma empresa que Freud emprendió con su interpretación de los *sueños*. Ambos parten del mismo problema, a saber, convertir en objeto de estudio cuestiones tan indeterminadas y difícilmente conceptualizables como los *sueños* o las prácticas cotidianas.

## III. Lenguaje ordinario

Wittgenstein es otra de las grandes influencias en todas las obras de Michel De Certeau, justamente por la propuesta de llevar al lenguaje de su uso filosófico a su uso ordinario, impidiendo desbordamientos metafísicos (De Certeau, 2010, p. 13). Sobre su obra *Investigaciones filosóficas* (1953), la conclusión de De Certeau es que el objetivo fijado por Wittgenstein fue el de ser un científico de la actividad significativa en el lenguaje común, precisamente, al trazar desde el interior de este lenguaje los límites de lo que, desde la ética o la mística, lo sobrepasa (De Certeau, 2010, p. 13). Pero ya desde el *Tractatus logico-philosophicus* (1921), «obra diseminada y rigurosa», parece proporcionar un plano filosófico a una ciencia contemporánea de lo ordinario (De Certeau, 2010, p. 18). Esto pone de relieve la consideración del lenguaje como actividad creadora (*energeia*), al evidenciar que el significado del lenguaje es su uso (pragmática), porque vincula su significado al usuario y su situación (Amengual, 2007, p. 142). Aquí radica su admiración por Wittgenstein, en la reivindicación de *la prosa del mundo*, aquella que no agota las experiencias humanas (Cfr. De Certeau, 2010, pp. 15, 18).

## IV. Posestructuralismo

El pensamiento certeuniano consigue fraguarse a través de las diversas voces francófonas de los 60' y 70', que asumen, a la par que critican, la insuficiencia del *estructuralismo* del que parten. Así, Michel de Certeau, comparte con los posestructuralistas un espíritu anticonformista y perspicaz, que practica el entrecruzamiento de métodos sin encerrarse en ninguno. De ahí que se le acuse de

relativizar la noción de verdad, en contra muchas veces de la academia y de los discursos más institucionales; por eso, al decir de Giard (2010), desconcierta e intriga (Cfr. pp. XIV-XV). Lo que toma del “movimiento” *posestructuralista* es la preminencia del lenguaje en la configuración de la cultura humana; así como la de la historia en la interpretación de un lenguaje ligado al tiempo (diacrónico) y no al momento (sincrónico). El intento de manifiesto de Derrida, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, de 1966, ya preconizaba la necesidad de acudir al *discurso* como elemento generador de las ciencias etnológicas; así como la de ser críticos con el concepto de la tradición. De esta forma, la *economía* y las *estrategias* del lenguaje se convertían en recursos para la *deconstrucción* de aquellas herencias de las que, naturalmente, partían los discursos. La clave estaba en la *dislocación* de la cultura europea como medida de todas las cosas; una descentralización que daría un nuevo estatus a las “ciencias humanas”. La literatura y las prácticas escriturarias son pues tecas donde advertir la configuración de las acciones y pensamientos de los individuos; objetos de estudio para De Certeau.

## V. *Misticismo*

El último antecedente que apuntamos es la mística. En efecto, el misticismo, como *religación* con el origen o fin último por medio del ascetismo, constituye la génesis de su atención por *lo cotidiano*. De Certeau lo aborda mediante las prácticas escriturarias de aquellos quienes son considerados como peregrinos deseantes, que desbordan lugares y objetos (Cfr. De Certeau, 2006, p. 294). Así, con *La fábula mística* ([1982] 2006) pretende “historiar” las relaciones del místico, como sujeto hablante, con sus textos y las instituciones a las que pertenece. Todo ello en un controvertido contexto *moderno* (ss. XVI-XVII), que deja atrás el dogmatismo medieval y en el que las cuestiones de fe son de carácter —cuanto menos— bélico. Este interés por volver a *lo místico* reside en su consideración como elemento intrínseco a toda experiencia, conformando una ascesis de la escritura y de la escucha del ser, de aquello escondido y secreto (Chaouki Zine, 2015). El tema central de toda su labor como pensador aparece en la figura del “otro”, los grandes “ausentes” de la historia, al evidenciar la relación entre grafía-escritura e historia-realidad (Miranda, E., 2014). De esta forma, los místicos responden a los desafíos del lenguaje; motivo por el cual son deportados a la región de la “fabula”, ya que insinúan siempre algo extraordinario al jugar con esa frontera entre lo visible y lo invisible a través del simbolismo de la retórica y la teología (Ibid., 2014). Por lo tanto, tenemos que la cotidianidad y el ascetismo místico —en tanto que conocimiento de lo

que se oculta en la experiencia ordinaria—, forman una complementariedad que explican las *artes de hacer* de los individuos; cuestiones que, como se verá, también se advierten en los largometrajes que presentamos.

### 3. Antecedentes de las películas. El estilo de Ozu y Bresson

El cine puede ser una herramienta fundamental para ilustrar las teorías y argumentos de De Certeau de una forma más pedagógica. En este sentido, nuestro trabajo asume una perspectiva estética, no solo porque trate de los procedimientos de la *creatividad* cotidiana, sino porque utilizaremos recursos cinematográficos que, en su trama y ejecución, ejemplifican los temas tratados. En este apartado, nos dedicaremos a apuntar las claves que conforman el estilo de los largometrajes escogidos.

#### 3.1. El estilo trascendente en el cine

Diversos estudiosos del cine han identificado similitudes entre los directores Ozu y Bresson. A pesar de la diferencia cultural —y de fines— entre ellos, estos autores comparten un lenguaje característico: aquel se mueve en lo ordinario, y en el que se liga la cotidianidad con una suerte de cierto sentido religioso en su representación de la vida común, vinculado a un cristianismo no dogmático en Bresson y al *Zen* en Ozu. No exento de críticas, el guionista y director Paul Schrader, es el primero en establecer teóricamente las características que constituyen las semejanzas entre el cine de Yasujiro Ozu y Robert Bresson. Así, en *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* ([1972] 2018), Schrader identifica lo que denomina un *estilo trascendental* con el que estos directores habrían configurado su forma de hacer cine. Este *estilo* sería fruto de la necesidad de expresar aquello que les sobrepasa, y que solo es capaz de evidenciar lo trascendente por medio del cinematógrafo. Schrader establece tres características que atraviesan con frecuencia las historias de Ozu y Bresson, a saber, *lo cotidiano*, *la disparidad*, y *la estasis*. 1) *Lo cotidiano* lo advierte en la constante representación meticulosa de lugares y espacios comunes, anodinos y banales de la vida diaria en los que se desenvuelven los argumentos; 2) *la disparidad* remite a que en las tramas suele producirse una desunión entre el individuo y su entorno, la cual siempre requiere de la toma de una acción decisiva; y 3) *la estasis*, alude a una visión estática de la vida que no resuelve la disparidad, sino que la trasciende (Schrader, 2018, pp. 67-81). Este planteamiento será problematizado por Deleuze (1987), quien critica a

Schrader por confundir el concepto *trascendental* con el de *trascendente*: «Schrader [...] emplea esta palabra para designar la irrupción de lo trascendente, tal como entiende hallarla en Ozu, Dreyer o Bresson [...]; pero no es el sentido kantiano, que por el contrario opone lo trascendental a lo metafísico o trascendente» (p. 360).

### 3.1.1. El cine de posguerra

Esta cierta *espiritualización* del cine se debe, precisamente, al retorno a lo sencillo, a lo simbólico y a un ineludible nacionalismo surgido tras la Segunda Guerra Mundial. Con ello, el cine de posguerra europeo va a jugar con desventaja respecto al cine de Hollywood. Mientras en EE. UU. empezaban un nuevo período de bonanza económica, en Europa eran muchos los países que habían quedado destrozados, comprometiendo las ayudas y apoyos al Arte. Esta época va a estar marcada por nuevas formas de hacer cine, iniciadas con el Neorrealismo italiano, que buscaban vías más "sencillas" y baratas de producción, así como por nuevas propuestas en cuanto al montaje, la colocación de la cámara y la narración. Por otro lado, se extenderá la influencia de los críticos franceses, defensores de la *teoría del autor*, según la cual se equipara el oficio de cineasta con el de literato. En consecuencia, se extenderá el pensamiento de que el cine no tendría por qué contar "una historia" donde exista un gran hilo narrativo, sino en como dice Deleuze: en reflejar situaciones ópticas y sonoras puras (Cfr. Deleuze, 1987). Por otro lado, el cine oriental estaba obnubilado por la industria hollywoodense -incluso más que el europeo-; y mientras había conseguido abrirse al público exterior gracias al trabajo de Akira Kurosawa, Japón sufría, antes y después de la IIGM, una férrea dictadura y censura cultural, donde la exaltación de la cultura nipona era casi una obligación a la hora de filmar (Cfr. Grau, S., 2012).

## 3.2. Poética

### 3.2.1. Yasujiro Ozu

El cine de Yasujiro Ozu (1903-1963) es reconocido por las tramas que evidencian los grandes temas del cine japonés de posguerra: generación y cultura. Según el análisis de Javier Ballesteros (2017), Ozu es conocido como el "más japonés" de los cineastas de su generación, al iniciar un periodo enfocado casi exclusivamente en el dispositivo familiar de la clase media nipona durante los años de transición de la posguerra. Con su particular estilo cinematográfico, narrativo y técnico, proponía una tensión entre las

costumbres tradicionales y la necesidad de modernización de la sociedad japonesa; una división que Ozu se negaba a ver como un simple contraste. Ballesteros enumera los recursos estilísticos de los que se sirve que Ozu, a saber: el de una técnica austera que diera mayor peso poético a la búsqueda de esa esencia cinematográfica a través de la predilección por los planos fijos, los ángulos bajos, la ausencia de la cuarta pared, los *tatami shots* en los que el espectador era testigo del diálogo, etc. Ballesteros concluye con que lo esencial tanto de la narración y el argumento como de los movimientos de cámara, es mostrar siempre la imagen de la convivencia entre los miembros de la familia —con sus luchas y desfases generacionales—, dentro de una cotidianidad cargada de simbolismo.

### 3.2.2. Robert Bresson

Robert Bresson (1901-1999) fue un gran director francés, que buscó siempre —a través de su peculiar cine— el ascetismo absoluto. Se podría decir que su concepción del cine se acerca al naturalismo, por cuanto su intención es la de crear una ilusión de la realidad despojada de artificio (Delgado Saucedo, 2019). En este sentido, «las imágenes de Bresson no buscan la poesía, la poesía está en lo que falta» (Ibid., 2019); consistiendo su misión en reducir al máximo el contenido para poder ver realmente el objeto (Sontag, 1984, p. 27). Así, Susan Sontag (1984) identifica en el cine de Bresson —como en el de Ozu— la *transparencia*; un valor que califica como el más alto en el arte, ya que «supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son» (p. 26). En pro de clarificar su estilo, y su predilección por el concepto del *cinematógrafo* en lugar del *cine*, Bresson publica el libro *Notas sobre el cinematógrafo* (1975). En él, habla aforísticamente de sus experiencias personales dentro del mundo artístico, así como de los montajes, la música, los intérpretes, etc., como sujetos de la nueva escritura visual de las imágenes. Para Bresson, el *cine* no era una reproducción de la realidad, sino un instrumento capaz de crear una "nueva" realidad (*cinematógrafo*), donde la verdad es la propia de una obra artística. Con ello, sus películas destacan por una falta de contexto sobre dónde se desarrolla la acción. De la misma forma, se centra en las acciones y gestos "materiales", no en la introspección psicológica, de modo que esa falta de contenido 'subjetivo' será completada por el espectador: «la "escritura" bressoniana no está en las imágenes, sino en el espíritu del espectador» ("Robert Bresson, un cine...", 2014).

## 4. Estado actual

### *Presentación*

La actualidad de nuestro tema pasa, en primer lugar, por el reconocimiento a Michel de Certeau. En este sentido, será necesario advertir su influencia en el estudio de la vida cotidiana. En un segundo y tercer término, señalaremos la vigencia de sus ideas sobre *lo cotidiano* y de las *artes de hacer* de los individuos, tanto en las tendencias actuales de la sociología, como en los movimientos activistas de crítica social a la globalización.

#### 4.1. El estudio de la vida cotidiana

Michel de Certeau quiso construir una *ciencia de lo singular*, que mostrara la realidad subrepticia de las prácticas comunes en la vida cotidiana. Su original y riguroso estudio de las mismas, le valió la consideración de otros estudiosos en el campo de la sociología, la historia y la antropología. De esta forma, han trascendido numerosos términos y conclusiones imprescindibles para abordar las acciones cotidianas en circunstancias particulares. De todas ellas, sobresale, sin duda, la noción de *táctica*; porque pone de manifiesto una nueva subjetividad basada en la resistencia activa y creativa al poder y las formas alienantes del consumo. Luce Giard, en su luminoso artículo “Cómo y por qué estudiamos la vida cotidiana con Michel de Certeau” (2015), nos da la respuesta a su pregunta a través de las siguientes claves:

- 1) Los dos tomos de *La invención de lo cotidiano* supusieron el abordamiento de la *cultura* desde una noción más amplia, dando cabida a multitud de prácticas heterogéneas que componían la vida cotidiana (pp. 7-8).
- 2) En el primer tomo, dedicado principalmente a los recursos teóricos que elabora a partir de diferentes antecedentes, se evidencia cómo las distintas posiciones teóricas, lejos de contradecirse, ofrecían diversas herramientas para reflexionar sobre la vida cotidiana sin agotar la misma (pp. 8-9)
- 3) El segundo, dedicado a acciones más concretas como habitar y cocinar, constituyó una nueva forma de hacer sociología, basada, principalmente, en el trabajo de campo y en la interacción directa; aquella que estimula la confianza y qué es capaz de aportar mucho más que la simple descripción.
- 4) La filosofía social de De Certeau desveló que las prácticas ordinarias, basadas en el *desvío* y *collage* (combinatoria), subvertían las limitaciones sociales

impuestas, a pesar de que cumplieran con los requerimientos recibidos (pp.10-12).

- 5) Este *ambiente de antidisciplina* puso «en valor la flexibilidad, la creatividad y la inteligencia que guían internamente la producción de las prácticas cotidianas», rescatando para la posteridad la necesidad de articularlas y teorizarlas (pp. 12).

#### 4.2. Microsociología

Las acciones sociales cotidianas son abordadas, actualmente, desde el enfoque de la microsociología. Esta parte de la sociología se funda sobre la necesidad de dotar de un discurso a la ciencia, ya que entiende que no hay auténtica ciencia sin teoría. Esa fue la gran contribución de la etnometodología de la que parte nuestro autor (Cfr. Bunge, 2000, pp. 221-223). A su vez, la etnometodología está fuertemente ligada al interaccionismo simbólico y al constructivismo. Estas corrientes de pensamiento sociológico, que convergen en una depurada microsociología, no tienen otro fin que el de interpretar los comportamientos y la capacidad de agencia de lo cotidiano. En este sentido, la corporalidad —que había sido relegada del estudio de la vida social— va a constituir un tema central por ser parte fundamental para articular la interacción, la acción y comunicación social. En las *artes de hacer*, De Certeau —siguiendo a Foucault— no se olvida del *cuerpo*. De esta forma, Eugenia Fraga (2016), en su análisis de como la microsociología piensa el cuerpo (*microcorporalidades*), retoma los aportes certeauianos sobre los *dominios corporales* por parte del *hombre ordinario*. De Certeau —nos dice Fraga (2016)—, concibe el individuo cotidiano como aquel que, a través de la extensión de su cuerpo, es capaz de transformar el mundo que habita y los objetos que utiliza (p. 58). Las huellas que deja en las cosas, así como la familiaridad que les otorga, van conformando el mapa de los usos corporales; aquellas redes cotidianas fruto de la combinación de los cuerpos y del mundo de los objetos en los que habita la vida humana (Ibid.). En el campo de las corporalidades le interesa la del “débil”, aquel que no tiene más *lugar* que el del otro; y que por medio de *tácticas* —contrapuestas a las *estrategias*— lucha ciegamente «en el campo de visión del enemigo» (Ibid.). El despliegue de las *estrategias* y las *tácticas*, siempre se realiza con distintos sentidos por los cuerpos socializados. Por ello es crucial —concluye— estudiar minuciosamente las relaciones de poder, las situaciones de dominación, de subordinación, etc. y los modos en que estas están plasmadas en el cuerpo (p. 60).

### 4.3. Movimientos antiglobalización

La reivindicación de la vida cotidiana, así como varios de los planteamientos que De Certeau ya había formulado, convergen hoy en las luchas del *altermundismo*. Las *tácticas* empleadas por estos movimientos constituyen todo un lenguaje de *desobediencia civil*, en donde prima la apuesta por valores sociales y ambientales frente a la devastación de las políticas neoliberales. La crisis de la globalización del siglo XX-XXI, marcada por crisis financieras, desastres naturales, pandemias etc., han suscitado diferentes voces heterogéneas. Estas voces —al igual que en los planteamientos certeunianos— son las que conforman las resistencias contra poder. Si la novedad en De Certeau consistía en concebir estas acciones *antidisciplinarias* como activas y creativas; los incipientes movimientos antiglobalistas dan una vuelta más, porque, con su carácter artístico, utópico y performativo, eliminan el carácter subrepticio que en De Certeau tenían estas prácticas (Cfr. Ramírez Blanco, 2014).

## 5. Discusión y posicionamiento

### *Presentación*

Los ardides del ser humano para gestionar las acciones cotidianas son tanto o más reveladores que los sistemas de producción y su poder. Para De Certeau, los *consumidores* no están —como en concepciones más extendidas— relegados a una suerte de pertenencia colectiva a las tipologías sociológicas que, como a veces puede interpretarse en Foucault, determinan su identidad en base a las relaciones de poder. Dado esto, la subjetividad certeuniana radica en una apuesta primordial por la libertad, que cree reside —aun— en las *artes de hacer*.

La pasividad no entra en este plano del juego. La cotidianidad —vivida por el *héroe común*— es la auténtica cartografía de resistencia en donde la vida es vivida. *Lo cotidiano* lo planteamos, pues, como la teca en donde observar las habilidades que permiten al *consumidor* desafiar al poder al desviar el uso de los *productos* que las *estrategias* imponen. En este sentido, las *tácticas* serán la posibilidad de que el consumo pueda ser creativo y activo, confiriendo al *consumidor*, la capacidad constante de resistencia frente a la presencia anónima del poder. La *invención* (entendida como descubrimiento) de lo cotidiano, de lo ordinario, de lo común, descubre al personaje de la épica actual; aquel que sortea —no inconsciente del todo— las *estrategias* que el poder le impone a través de lo que consume, sea libros, artículos de necesidad, espacios o calles. *Desviar tácticamente* el uso del producto se convierte en la auténtica resistencia; es la hora del hombre y la mujer cotidianos, comunes, que peregrinan por los tejidos semánticos contruidos socialmente. Las *artes de hacer* constituyen, así, un verdadero sentido estético de habitar y consumir, de ser y estar.

El carácter estético, nos viene, así, por la parte creativa de las *maneras de hacer*, las cuales son potencialmente activas. Esta investigación, como ya hemos anunciado desde la introducción, asume una perspectiva estética, no solo por la creatividad que de Certeau atribuye al *personaje diseminado*, sino por la manifestación conceptual —de las *estrategias* y *tácticas*, así como de *lo cotidiano*— en los dos largometrajes que nos ocupan: *Primavera Tardía* (1949) y *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956). Los filmes de Yasujiro Ozu y Robert Bresson, respectivamente, constituyen la manifestación —estética— de la filosofía certeuniana que presentamos; en donde, a través de una característica trama y un determinado *locus*, las ideas de *lo cotidiano* y de las *artes de hacer* (estrategias y tácticas) dotan a los practicantes de un corolario que sirve de guía para adivinar las *trayectorias* que los consumidores (en nuestro caso los personajes

cinematográficos) trazan para desviar el uso establecido de los *productos y estrategias* que se les impone; ya sea de tipo político e ideológico o cultural como veremos.

### 5.1. Las artes de hacer

Como apuntábamos al inicio de la investigación, las *Artes de hacer* es el subtítulo de *La invención de lo cotidiano*, en cuyas propuestas nos centramos para establecer las interpretaciones que vamos a proponer. Una vez aclarada la temática, la cuestión que nos ocuparía en esta parte es la pregunta por las *artes de hacer* y por qué resultan esclarecedoras para abordar «las *combinatorias operativas* que componen una “cultura”», así como para «exhumar los modelos de acción característicos de los usuarios de quienes se oculta [...] la condición de *dominados*» (De Certeau, 2010, p. XLII).

#### *Crítica a Foucault*

Si bien es cierto —como indicamos en los antecedentes— que de Certeau parte de las investigaciones foucaultianas, no por ello concuerda con sus conclusiones. Con el referente de *Vigilar y castigar* (1975), se muestra de acuerdo con la conclusión de Foucault según la cual los «procedimientos técnicos “minúsculos”, al jugar con los detalles, han redistribuido el espacio para hacerlo el operador de una vigilancia». Es decir, que De Certeau reconoce que «por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la “vigilancia”», pero para él, a diferencia del teórico de la microfísica del poder, esto no significa que los practicantes no puedan sortearla (De Certeau, 2010, p. XLIV). Es más, a esa cuestión apunta la propia investigación certeuniana en *La invención de lo cotidiano*, a que a partir de un ejercicio de campo<sup>2</sup> comprobamos cómo el consumo programado es alienante, pero abre la posibilidad a un consumo “creativo”. Por ello, su teoría señala que los consumidores (*¿dominados?*) toman para sí esos dispositivos disciplinares para darles una contrapartida<sup>3</sup> que, de forma *silenciosa*, se

---

<sup>2</sup> Para comprender la formalidad de las prácticas se basó en dos tipos de encuestas: las primeras referidas «a ciertas maneras de hacer seleccionadas según el interés que presentaban en la estrategia del análisis, y para obtener variantes bastantes diferenciadas» (por ejemplo prácticas de lectura, de espacios urbanos, utilización de nuevos usos, rituales cotidianos y funcionamientos de la memoria que permiten las prácticas cotidianas), y las segundas «a la literatura científica susceptible de proporcionar hipótesis que permitan tomar en serio la lógica de este pensamiento que no se piensa» (De Certeau, 2010, pp. XLIII-XLIV).

<sup>3</sup> Para explicarse, De Certeau (2010) se vale del ejemplo de los indígenas americanos en una coyuntura colonizadora:

«Desde hace mucho tiempo, se han estudiado en otras sociedades las inversiones discretas y sin embargo fundamentales provocadas por el consumo. De esta forma, el éxito espectacular de la

organiza en paralelo al orden sociopolítico institucional. Así, considera *las maneras de hacer* como *artes* en el sentido de que son «procedimientos de la creatividad cotidiana», mediante las cuales, los usuarios, los practicantes, los consumidores, se reapropian del espacio organizado a través de multitud de *tácticas* basadas en las formas comunes de vivir y consumir (Cfr. pp. XLIV-XLV). Por esto, no se trata al modo foucaultiano de «precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria» (Certeau, 2010, p. XLV); sino de arrojar luz sobre esos procedimientos de la creatividad ordinaria que constituyen un verdadero «ambiente de antidisciplina». Unos usos en los que la creatividad de las *tácticas* y los rudimentos de aquello que pertenece al ámbito de lo cotidiano, confabulan —bajo esa “vigilancia”— para que las *artes de hacer* (pertenecientes a la “cultura popular”) se constituyan en auténticas prácticas de nuevos «consumos combinatorios y utilitarios» indisociables entre sí (Cfr. p. XLV). Se da, pues, un movimiento subversivo, pero de forma muda, en los tejidos más comunes y ordinarios, que no por ello son menos complejos. Así, las *estrategias* del poder son puestas en un brete por no prever los movimientos, las utilidades y sus combinaciones, así como las *trayectorias*.

### *Carácter oculto*

La creatividad de las prácticas comunes reside en el *desvío* de la forma original de los *productos*; a expensas del que el *consumidor* siga inserto en el mismo hábitat, tradición cultural o exigencia del objeto, ya que la resistencia que se adivina en esta marginalidad teórica (lo cotidiano) es siempre subrepticia. Desde una perspectiva distinta podría ponerse en relación con el concepto de historia benjaminiano<sup>4</sup>; la verdad

---

colonización española con las etnias indias se ha visto desviado por el uso que se hacía de ella: sumisos, incluso aquiescentes, a menudo estos indios utilizaban las leyes, las prácticas o las representaciones que les eran impuestas por la fuerza o por la seducción con fines diversos a los buscados por los conquistadores; hacían algo diferente con ellas; las subvertían desde dentro; no al rechazarlas o al transformarlas (eso también acontecía), sino mediante cien maneras de emplearlas al servicio de reglas, costumbres o convicciones ajenas a la colonización de la que no podían huir» (p. 38).

Su investigación pretende dar cuenta de aquello que cabe concluir de las encuestas y del trabajo de campo: que los «usuarios “trabajan” artesanalmente -con la economía cultural dominante y dentro de ella- las innumerables e infinitesimales metamorfosis de su autoridad para transformarla de acuerdo con sus intereses y sus reglas propias» (Certeau, 2010, p. XLIV).

<sup>4</sup> La nueva visión histórica de Walter Benjamin radica en sustituir la praxis de la narración del enaltecimiento de los vencedores por el materialismo histórico, no con otro interés que el de construir la historia, no ya a partir de gestas y acontecimientos, sino a través de la esencia de aquello que sucedía en lo que no era atendido por la historiografía. Ejemplo de ello, el trabajo realizado en su obra póstuma *Libro de los pasajes* (editado en 1983), donde al interesarse por cuestiones que pasaban desapercibidas -dígase pasajes, jardines, moda, etc.- exploraba el acontecimiento histórico total. De esta manera, superada la insolidez del historicismo, El materialismo histórico -basado en los aportes sociológico-científicos de la tradición marxista- se presentaba como la única alternativa válida para el análisis real de los fenómenos de la vida en su complejidad, atendiendo, claro está -incluso de manera retroactiva-, a aquellas voces que

de la historia reside en los residuos del *cepillado a contrapelo*. Una auténtica sociología de proximidad, crítica; sin más pretensión que la de exhumar las *trayectorias* ocultas que se adivinan en el *desvío* del uso, el *escamoteo* y las *tácticas* en las prácticas.

### *Formalidad de las prácticas*

Los movimientos de los practicantes se definen como subrepticios; difíciles de atrapar y clasificar, no se prestan a hacer ciencia de ellos. Son, así, *artes de hacer*, un término —el de arte— que De Certeau consideraba injustificado que perteneciera exclusivamente a la historia del arte o la literatura (Giard, 2015, p. 8). Este reconocimiento a un “arte de hacer” —por ser consideradas “prácticas culturales” desde, precisamente, el ángulo de las acciones cotidianas— tenía que ir aparejado de un «entusiasmo generoso y benevolente» que las considerase dignas de estudio; de un profundo despliegue que, a través del análisis de las herramientas teóricas, permitieran definir los *estilos de acción* de los individuos en la vida cotidiana (Cfr. Giard, 2015, p.8). Según nos reseña Luce Giard (2015)<sup>5</sup>, las conclusiones sobre la vida cotidiana y sus prácticas, emanaban de un análisis metódico que se desplegaba en tres aspectos, a saber: el de las modalidades de acción, es decir *uso o consumo*; la formalidad de las prácticas<sup>6</sup>, o sea la aplicación de la lógica científica a las prácticas comunes; y los tipos de operación, aquellas que constituirían las *trayectorias*, *las tácticas* y *las retóricas* (Cfr. p.8). Tres niveles que fueron puestos a prueba con los objetos de su investigación: leer,

---

fueron apagadas presas de la euforia bárbara de la ambición del vencedor y sus cómplices. El “cepillar a contrapelo” de los Materiales preparatorios y de la Tesis VII, se presenta como la alternativa metodológica del historiador materialista, que no busca sino rescatar del olvido a aquellos que nos precedieron y que yacen bajo tierra. Cepillar no lustrando lo que hay, sino al revés de la tendencia del pelo de la historia; esto es, que, levantados contra el historicismo servil y a juicio de Nietzsche: oponerse a la tiranía de lo real, nadando contra las olas de la historia; presentar negativas a sumarse al cortejo triunfal de quienes siguen pisando, con sus fastuosos carruseles de alhajas, los cadáveres de los olvidados por la memoria, los cuales aguardan la redención (revolución) que se sabe irruptora solo en las desavenencias con las versiones oficiales, en aquellas que si se lustran producen nuevas formas de barbarie y opresión (Cfr. Löwy, M., 2005, pp.85-87).

<sup>5</sup> Luce Giard es considerada, por su estrecha relación y colaboración, como una suerte de albacea del pensamiento de De Certeau. Por eso en este artículo —que ya mencionamos en los antecedentes—, al igual que hizo con la presentación de *La invención de los cotidiano* y los trabajos en torno a la cocina del segundo tomo; reivindica, justifica y sintetiza «las circunstancias en las que se hizo posible su elaboración, señalando algunas de las ideas principales que De Certeau tenía sobre la realidad humana y el modo en que fue capaz de desarrollar y compartir una perspectiva intelectual rigurosa, a la vez que original, sobre las prácticas de la vida cotidiana» (p. 13).

<sup>6</sup> «De Certeau esbozó tres modos de abordamiento e investigación de las prácticas. El primero apunta a la observación de prácticas ordinarias (hablar, habitar, caminar, leer, enseñar); el segundo a la extensión del análisis de estas prácticas cotidianas a sectores científicos regidos por otro tipo de lógica; y el tercero a la observación de “huellas de actos” que forman “frases imprevisibles”» (Certeau 1996, p. XLVIII en Cassigoli, 2016, p. 688).

conversar, habitar, cocinar... «prácticas cotidianas que producen sin capitalizar, sin dominar el tiempo» (Certeau, 2010, p. LI), y que por ello —de acuerdo con la justificación de su no-pasividad— eran motivo de estudio en tanto en cuanto pertenecían a los ardidés de los individuos; al arte sutil de los procedimientos de consumo (Cfr. Ibid., p. LIII)<sup>7</sup>. De ahí que, como nos dice Giard (2015), «se trataba más bien de mostrar cómo cada posición teórica podía ofrecer, bajo un cierto enfoque, una perspectiva significativa y herramientas beneficiosas para reflexionar sobre las prácticas cotidianas, pero no podía bastar ni para dar cuenta de su riqueza y de su diversidad, ni para agotar su sentido» (pp. 8-9). Esto no era debido a que se tratara de una cuestión inabarcable, sino a que se debía asumir la complejidad: «poner en valor la flexibilidad, la creatividad y la inteligencia que guían internamente la producción de las prácticas cotidianas» (Giard, 2015, p.12). Precisamente, estas estaban permitiendo que, dentro de la estratificación social, de la servidumbre política o de la falta de dinero y de tiempo, el “más débil”, a través de la práctica del *desvío* o la combinatoria (*collages*), subvirtiera las *estrategias* —como limitaciones sociales impuestas— del “más fuerte”; de tal forma que pareciera que el débil, consumidor, hombre y mujer común, practicasen pasivamente la forma, diseño o uso que les era asignado (Cfr. Ibid., p10). Así, tenemos que los protagonistas de la vida cotidiana, la “gente ordinaria”, ese *murmullo de las sociedades*, no son un cúmulo de subjetividades sometidas a la pasividad de las *estrategias* del orden social y cultural, sino que son menos obedientes y están menos sometidos de lo que las autoridades se complacen en decir o creer. De aquí que de Certeau pidiese que las observaciones a las desatendidas prácticas de la vida cotidiana se hiciesen con respeto y generosidad (Giard, 2015, p.10). Como bien percibe Giard (2015) en Michel de Certeau, existe «la necesidad de asociar su descripción [la de las prácticas cotidianas] a un análisis de orden teórico» (p.12).

---

<sup>7</sup> Al hablar de prácticas que producen sin capitalizar, de Certeau establecía que el punto de partida para la descripción de estas se daba en el «hogar desorbitado de la cultura contemporánea y de su consumo: *la lectura*» (Certeau, 2010, p., LII). De ella decía algo esclarecedor para nuestro asunto:

«[...] la actividad lectora presenta [...] todos los rasgos de una producción silenciosa: deriva a través de la página, metamorfosis del texto por medio del ojo viajero, improvisación y expectación de significaciones inducidas con algunas palabras, encabalgamientos de espacios escritos, danza efímera. [...] Insinúa [el lector] las astucias del placer y de una reapropiación en el texto del otro: caza furtivamente, se transporta, se hace plural como los ruidos de los cuerpos. Ardid, metáfora, combinatoria, esta producción es también una “invención” de memoria. [...] Un mundo diferente (el del lector) se introduce en el lugar del autor» (Ibid., p. LII).

### *Aportaciones a la sociología*

Como vemos, este nuevo conocimiento de lo ordinario iba requiriendo —conforme a la observación de las prácticas y sus investigaciones— la construcción de una cierta científicidad para abordar el problema. Sobre esto reflexiona Rosanna Cassigoli (2016), sobre el significado y la relevancia de la teoría de las prácticas cotidianas en De Certeau, concretamente a partir de la síntesis y presentación de la propuesta certeuniana que hace Luce Giard en “Historia de una investigación (2010) —una suerte de prólogo a la *Invenición de lo cotidiano*—. Cassigoli (2016) nos dice que las ideas de Michel de Certeau suponen «un aporte trascendental a una hermenéutica de la cultura y una antropología que discurren sobre la soberanía de la práctica» (p.680). Así, las prácticas no podían ser sino el espejo de las operaciones de los practicantes, donde era pertinente cavilar sobre el lugar que tiene la praxis dentro de estas investigaciones. Por ello, —de forma original y empírica— «donde el consumismo solo veía consumo pasivo, allí donde el vocabulario marxista hablaba en términos de explotación, masificación y uniformación, Michel de Certeau proponía como primer postulado la actividad creadora de practicantes de lo ordinario» (Giard, 1999, p. XVI en Cassigoli, 2016, p. 680). Una aproximación empírica y real, sin automatismos, que hiciera justicia a lo que de verdad pasaba en los subterfugios del hogar, las calles y el lenguaje. El aparente sometimiento a las prácticas y movimientos dentro de las *estrategias* del poder, no eran necesariamente —como se pudiera pensar— mera alienación. Esa etiqueta teórica del automatismo no daba cuenta de los resquicios de libertad y de la *combinatoria* de usos que, dentro del sistema, hábitat, producto, tradición, etc., se daba en el baluarte de la vida ordinaria. De hecho, este difícil acceso “arqueológico” a las *artes de hacer*, supuso que los investigadores debiesen obtener primero una sólida confianza con los entrevistados, aquellos guardianes anónimos (amas de casa, paseantes, lectores y lectoras...) de los códigos retóricos, trayectorias, *tácticas*, escamoteos, habilidades en las artimañas, donde se daba la verdadera vida.

### *Relación con la mística*

La posibilidad de las *artes de hacer* como de resistencia al poder, De Certeau ya lo había advertido en sus investigaciones sobre la mística cristiana, las cuales convergen en *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*, 1982 (2006). Al margen de que esa resistencia fuera ya adivinada, por ejemplo, en las teorías de Lefebvre y Bourdieu como hemos visto, la carga teórica sobre las operaciones (escritura, pensamientos, maneras de rezar...) que desviaban la estrategia de “los fuertes” entre místicos e instituciones de

poder (Iglesia, Abadía, Inquisición...), eran realmente susceptibles de dar simiente y justificación a las teorías certeunianas que venimos desarrollando. Tanto en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* como en *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*, estamos de acuerdo con Chartier (1996) en que la intención y búsqueda eran la misma, a saber: la de una investigación «en procura de los procedimientos de una creatividad que la institución es impotente para refrenar» (p.72). Esas investigaciones que llevó a cabo De Certeau, sobre las prácticas y lenguaje de la mística, son, precisamente, emblemáticas de esas *artes de hacer* que desvían los materiales de los que se apoderan. Permiten que hombres y mujeres —de épocas concretas— se apropien, a su manera, «de los códigos y los lugares que les son impuestos, o bien subvierten las reglas comunes para formar prácticas inéditas» (Ibid. p. 70). Esto lo supo ver perfectamente De Certeau en las prácticas místicas de los siglos XVI y XVII, en las cuales, a través de las acciones más anodinas y cotidianas, experimentaban aquello que de sagrado tuviese lo que hacían o pensaban.

«Los místicos nos devuelven a esas particularidades que interrumpen las demostraciones del sentido. Jalonan sus relatos con el “casi” de sensaciones, encuentros o tareas del día a día. En ellos, lo fundamental es indisociable de lo insignificante. Es esto lo que realza lo anodino. Algo se agita en lo cotidiano. El discurso mítico transforma el detalle en mito; se apega a él, lo desorbita, multiplica y diviniza» (De Certeau, 2006, p. 19).

Como hemos visto, las *artes de hacer* tienen un lado —en cuanto a origen y posible despliegue— trascendente. Como una suerte de irrupción de *lo sagrado* “secularizado”, es decir, como *lo otro*, *lo separado*, lo heterogéneo. Donde la mística es una posible respuesta a esa disección de la experiencia humana que hizo la Modernidad. Esto abunda en pertinencia del vínculo que desde un principio anunciamos, el que relaciona *lo cotidiano* — en las *estrategias* y *tácticas*— de De Certeau, con el cine de Ozu y Bresson, —del que dice Schrader (2018)— que tiene un estilo *trascendental*.

#### 5.1.1. *Estrategias y tácticas*

Aunque las *artes de hacer* hayan sido relegadas, cuando no olvidadas, en el estudio de la historia, siempre han estado presentes en las relaciones de poder entre “los fuertes” y “los débiles”, a través de los movimientos estratégicos y tácticos. Este desinterés por las prácticas cotidianas provoca que las teorías y estudios sobre la acción, comunicación y la interacción, sean en parte sesgados. Es cierto que, hasta que se tiene en cuenta *lo cotidiano* en el marco académico (s. XIX), las grandes narrativas no estaban faltas de lógica interna, pero no eran capaces de dar cuenta de ciertos

movimientos (*trayectorias*) que se producían en el ejercicio de vivir. Estas operaciones comunes eran “acéfalas”, en el sentido de que carecían tanto de un lugar determinado (*propio*), como de un proyecto que las guiara, especialmente, por su carácter contingente. Por el contrario, las operaciones practicadas por la presencia del poder se movían siempre en un *locus*, tiempo, y racionalidad concreta, que permitía manejar las relaciones con los sujetos dentro de los marcos impositivos que creaban. La idea original de De Certeau no fue crear una dicotomía, ni tampoco un discurso moralista sobre los movimientos de los agentes sociales. Sin embargo, a lo largo de la obra, así como el uso de sus teorías por otros estudiosos, hace que la *estrategia* siempre esté ligada a la manera de proceder del poder; y la *táctica*, atribuida a las prácticas cotidianas que desafían —en el lugar, tiempo, objeto o tradición— al poder, justamente por los que De Certeau llama —en contraposición con “los fuertes”— “débiles” (Cfr. Certeau, 2010, p. XLVIII-LI).

Las “prácticas cotidianas” de De Certeau, se conciben, pues, como la defensa de lo popular y lo común, dentro de la banalidad y la masificación. Y es ahí, donde el binomio *estrategia/táctica* toma protagonismo como un *hacer* de distintas partes, a saber: la de un principio de poder y la que encarna la astucia. Los primeros —el de los “poderosos”— son las que producen las reglas y las leyes que determinan la organización social; y las segundas —de los practicantes anónimos—, situadas del lado de las prácticas cotidianas, son la reacción (abierta a la creatividad) de las coacciones que les eran impuestas (Giard, 2015, p. 11). Este cambio de perspectiva que, nos dice Girard (2015) piensa De Certeau, supone un cambio de escala en la observación, para dar más protagonismo a las “maneras de hacer” frente a la banalidad de los datos recogidos por la sociología y la publicidad, las cuales, como hemos dicho, acentuaban el carácter pasivo (Cfr. Giard, 2015, p. 11).

La idea inicial de Michel de Certeau respecto a estos conceptos era la de dotarlos de una mayor descripción y ejemplificación, que hiciera que fuese más fácil entenderlos, reduciendo esa tensión entre ambos; pero no ha sido así del todo, agravando la oposición entre términos (Cfr. Miller, D., Woodward, S., 2012, p. 86). Sin embargo, el binomio *estrategia/táctica* se entiende hoy como modalidades desde donde entender el poder, su organización y la sociedad misma. En este sentido, como nota discrepante, Daniel Miller y Susan Woodward (2012) apuntan a que realmente no hay una subversión en las *tácticas*, no están de acuerdo con que sea concebible como una práctica política porque no destruye el orden establecido. Sin embargo, reconocen que tienen un poder simbólico, el cual no se debe desestimar, ya que corrobora el poder y control que ejercen las *estrategias* de los “fuertes” (Cfr. p., 90). Las *tácticas* son, pues, acciones que pasan

desapercibidas, que hacemos cada día cuando es imposible emprender acciones contra los requerimientos impuestos que nos afectan (Cfr. Miller, D., Woodward, S., 2012, p. 89).

Presentado el binomio *estrategia/táctica*, lo que corresponde ahora es descomprimir las características que constituyen sus diferencias, a saber, «los *tipos de operaciones* en estos espacios que las estrategias son capaces de producir, cuadrar e imponer, mientras que las tácticas pueden sólo utilizarlos, manipularlos y desviarlos» (De Certeau, 2010, p. 36). De Certeau (2010), que llamaba «*estrategia* al cálculo (o manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable» (p. 42), y «*táctica* a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio» (p. 43); pone al descubierto que la *trayectoria* —como propuesta inicial de explicación de las *operaciones cotidianas*— era insuficiente, porque el hecho de trazar en un plano las operaciones, no responde a la temporalidad ni a los movimientos en el espacio —siempre contingentes— de las acciones cotidianas (Certeau, 2010, pp. 41-42). Por eso, aunque los gráficos de las *trayectorias* puedan captar las figuras que dejan los movimientos de manera sincrónica, no son capaces de «evocar [...] la unidad de una *sucesión* diacrónica de puntos recorridos» (Certeau, 2010, p. 41), es decir, de concluir una explicación predictiva, formal, sobre los movimientos de los consumidores. No es posible, porque estos dependen de las contingencias en las que —sin proyecto— se aprovechan las “ocasiones” para vencer al poder (desviar el uso de un producto, formar un itinerario alternativo, construir imaginarios a conveniencia, etc.). «Por útil que sea esta “colocación en un plano”», la *trayectoria* solo sería «huella *en lugar* de los *actos*, una reliquia en lugar de las acciones» que totalizan su legibilidad, agotan el carácter subrepticio, y caen en un sentido funcionalista del espacio (Cfr. p. 41-42). Por ello, para dar cuenta de las prácticas, la categoría de *trayectoria* —que consumía lo oculto del movimiento, haciéndolo evidente y trazable en un plano— era sustituido por otro esquema explicativo, por otra suerte de “trayectoria”, la cual, nos dice de Certeau, residía en la distinción entre *estrategias* y *tácticas*. Así, atendiendo al apartado que monotématicamente dedica a esta cuestión (Certeau, 2010, pp. 40-45), vamos a presentar, relacional y esquemáticamente, las características que —desentrañadas de estas explicaciones— se pondrán en relación con las tramas de los largometrajes que nos hemos propuesto vincular.

Cfr., Certeau, 2010, pp. 40-45	Dependencia	Lugar	Tiempo	Poder	Sujeto	Resistencia
<b>Estrategias</b>	autonomía	dominación. <i>Práctica panóptica</i>	capitalización	transformación de incertidumbres de la historia en espacios legibles	“fuerte”, controlador, previsor	la que el <i>establecimiento de un lugar</i> ofrece al deterioro del tiempo
<b>Tácticas</b>	contingencias	no-lugar más que el del otro	aprovechamiento de las “ocasiones”	actúa en el terreno impuesto	“débil”, astuto, creativo	<i>utilización del tiempo</i> habilidosa en las “ocasiones” y en los aprietos del poder

Tabla 1. Esquemización de las características de *estrategias* y *tácticas* (autoría propia)

## 5.2. Aplicación al cine

Este recorrido explicativo, que hasta ahora nos sitúa en el horizonte del pensamiento de De Certeau, nos lleva ahora a confrontar las características que conforman el modelo explicativo *estrategia/táctica* con la trama de dos películas de posguerra, las cuales se sirven una poética de la cotidianidad en la que se practican *artes* que desafían la presencia del poder.

### 5.2.1. *Primavera Tardía*

#### *Sinopsis*

*Primavera Tardía* (Banshun, Yasujiro Ozu, 1949) es la historia de Noriko, una joven soltera e hija única, que vive con su padre, un profesor viudo. Noriko cuida con dedicación y cariño del hogar y de las necesidades cotidianas de su padre. En un viaje de compras a Tokio, Noriko se encuentra con uno de los amigos de su padre. Noriko sabe que él, que también era viudo como su padre, se ha vuelto a casar recientemente y le expresa lo desagradable que le parece dicho acto. A pesar de la feliz convivencia entre padre e hija, la tía Masa, hermana de su padre, convence a su hermano de que Noriko no puede demorarse más en contraer matrimonio, por el bien y la seguridad de su futuro. Noriko es muy amiga de Hattori, asistente de su padre; por eso, la tía sugiere a su hermano que le pregunte a Noriko si podría estar interesada en ese joven. Noriko, que no tiene intención alguna en contraer matrimonio, informará a su padre de que este ya está comprometido con otra chica. Sin embargo, el punto de inflexión sucederá con el anuncio del padre a su hija de que pretende volver a contraer matrimonio (Cfr.

Ballesteros, 2017). En realidad, es una mentira; en eso se basa el detonante del drama ozuniano, en el deseo del padre de que la hija viva su propia vida y contraiga matrimonio pese a verse así abocado a la soledad.



figura 1



figura 2



figura 3a



figura 3b



figura 4



figura 5

### *Problematización*

Ozu, calificado muchas veces como el director de lo cotidiano, plantea una puesta en escena marcada por lo ordinario de la vivencia familiar. En cierta manera, la originalidad de Ozu, como nos dice Deleuze (1987), reside en la construcción de un contexto en que desarrolla situaciones ópticas y sonoras *puras* en las que se muestra la banalidad cotidiana de una casa nipona (pp. 26-27): «la imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que es un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste *dice*, siendo lo esencial del guion una naturaleza y una conversación absolutamente triviales» (Ibid., p. 27).

En lo personal Ozu era un conservador. Su pretensión era reivindicar los valores de la cultura tradicional japonesa. Tras la Segunda Guerra Mundial, la reconstrucción de su país estuvo marcada por una fuerte occidentalización y secularización, que ponían en cuestión valores que la cultura japonesa integraba dentro del orden de *lo sagrado*, a saber: el matrimonio, el destino, los protocolos de conducta y las costumbres, etc. Estos se veían amenazados por la introducción del divorcio, el individualismo como forma de desarrollo personal y el empoderamiento de la mujer entre otros. Como superación de estas dicotomías, practica una suerte de *anti-cinema*<sup>8</sup> basado en la trascendencia de lo cotidiano. En este sentido, es deudor de la poética *Zen*, porque muestra continuamente «una mezcla sutil entre elementos sagrados y otros, pertenecientes al universo de lo cotidiano» (Torres Hortelano, 2004, p. 192), en donde los personajes han de moverse entre el choque entre lo permanente (*lo sagrado*) y *lo transitorio* (la modernidad)» (Torres Hortelano, 2004, p. 21).

Deleuze (1987) postula que tras la crisis de la imagen-movimiento, se pasa a un nuevo régimen de las imágenes al romper con el tiempo. El cine de Ozu, así como el neorrealismo italiano, constituyen una suerte de revolución al secuenciar —sin basarse en la lógica tradicional— imágenes simbólicas que completan el significado de las secuencias que acontecen en un supuesto presente. En el caso de Ozu, invita a identificar lo que se dice por medio de la contraposición de imágenes irracionales<sup>9</sup>, con los hechos que se narra en el presente. Esta contraposición de imágenes, referidas siempre a elementos naturales o comunes, nos lleva a interpretar a que hacen una exhortación a la sencillez de la vida, que transcurre dentro de los cauces que el dominio de la tradición impone. Por eso, cualquier forma de rebelión contra esas costumbres, o la importación de nuevas ideas, solo puede traer una suerte de infelicidad por la no consecución de los deseos internos, los cuales quedan sometidos a la forma del producto cultural en el que se consume. Ozu reivindica la sabiduría popular de la tradición como forma de resistencia al occidentalismo imperante. Pero la tradición cultural japonesa supone, ciertamente, un lastre para aquellos ardides que nacen de la voluntad de los que se mueven en el mundo ordinario y desean ponerlos en práctica conforme a lo que son y a lo que sienten. En este sentido, cabe matizar —para evitar la

---

<sup>8</sup> El cine es un “invento” americano, es parte de la propia americanización de Japón

<sup>9</sup> Ejemplo en *figura 1a*, donde este plano en movimiento de un árbol se contrapone con interrupciones a lo que está sucediendo, una conversación con su padre, así, el árbol representa, según Torres Hortelano (2004) el futuro abierto que se le presenta a Noriko, en contraposición con los planos anteriores de paisajes áridos, símbolos de la relación estéril con su padre (*figura 1b*).

exotización— que el problema no es tanto la tradición como la convención social: es la lucha entre *dispositivos* sociales —en el sentido de control foucaultiano— y el deseo o libertad individual como camino (ético) a la felicidad. Esto, lo capta claramente Deleuze (1987) a propósito de unas escenas donde Noriko tiene la posibilidad de conocer a un hombre y en la que se aprecia una posición crítica al americanismo incipiente, que choca de lleno con la forma de vida violentamente desnaturalizada tras la guerra (Cfr. Deleuze, 1987, p. 29).

Woejoong Joo, que en *The Cinema of Ozu Yasujiro* (2017) hace un análisis sobre su estilo y producción, ve también en Ozu la preocupación por salvaguardar la cultura japonesa de la incipiente modernización. Joo (2017) acude a De Certeau para entender la vida cotidiana que tanto marcó al cine de Ozu. Así, al hablar de la historia y lo ordinario, utiliza el concepto de *desvío* extraído de la teoría de De Certeau para, precisamente, expresar la complejidad de la relación entre la subjetividad moderna y la sociedad japonesa; y así identificar —en las películas de Ozu— los detalles minuciosos pero significativos que emanan de la narrativa de sus películas (Cfr., p. 19). Este es el caso de *Primavera tardía*, en la que se da una contraposición del *deseo*, de la modernidad y del individualismo, con el sistema cultural japonés.

### *Aplicación*

Aplicar el binomio *estrategia/táctica* a los movimientos de los personajes sería una cuestión difícil de no ser porque está presente el elemento de la cotidianeidad. En *lo cotidiano* acontece y se resuelve la trama. La película tiene un lenguaje muy particular, porque en los ambientes que nos son familiares, muchas veces las palabras sobran. Así, en la película, la semántica se va conformando por una serie de gestos y disposiciones físicas que hablan por ellos, constituyendo una red intersubjetiva de significados. Es el caso de la escena en la que acuden a un espectáculo tradicional (teatro Nō) (*figuras 2a y 2b*), hay cruces de mirada con la supuesta futura esposa del padre; Noriko tiene celos, saluda distante con la mirada, confirma —por el saludo del padre hacia esa mujer— que este sí se va a casar y no le quedará otro remedio que partir y hacer su vida contra su deseo. Los personajes actúan, sienten, y se relacionan con elementos que nos son comunes y evidentes, como queda manifestado por la utilización de recursos ordinarios para condensar los sentimientos que afectan a los personajes. Es el caso de las célebres escenas del jarrón y la manzana. El plano del jarrón (*figura 4*) aparece después de que Noriko decide que va a casarse porque piensa que su padre también lo va a hacer. Entonces, mientras duermen, ella mira al jarrón y

se percata de que va a ser la última vez que comparta su intimidad diaria junto a su padre. El jarrón, es un elemento estático y ordinario que está presente en todos los hogares japoneses, aquí, sin que se le pueda atribuir un sentido concreto más allá de ser un objeto tradicional, el plano fijo y prolongado se carga toda la intensidad emocional de los personajes. Tras la boda de su hija, el padre experimenta una sensación similar de melancolía y tristeza cuando regresa a su casa sabiendo que su hija nunca más estará allí. Sentado en la semioscuridad de una habitación vacía se sienta a cenar una manzana. Mientras la pela (*figura 5*) dejando que la piel cuelgue como una tira de arabesco parece encarnarse, en ese gesto inmobilizado, toda su tristeza. Las decisiones que deben tomar los personajes, a pesar de la sencillez del argumento, están marcadas por dilemas sutiles pero trascendentales en la vida de cada cual: ella quiere casarse y quiere también “sacrificarse por su padre; el padre quiere que se quede con él y quiere también “sacrificarse” por ella. Al final, todo el largometraje está recorrido por diferentes polaridades que atraviesan los personajes y los lugares: tradición y modernidad, juventud y madurez, matrimonio y divorcio; campo y ciudad, interior y exterior, técnica y naturaleza...

Al contrario de lo que pudiera parecer, el padre no representa la tradición ni la hija la modernidad; ambos son atravesados por estas fuerzas antagónicas en las que tienen que tomar decisiones en un también escenario sometido a ellas: americanización, expansión mundial del modelo capitalista, nacimiento de la sociedad de consumo y masas; de otra parte, dogmatismo cultural japonés, trauma y reconstrucción por la guerra mundial, etc. Pese a todo, el padre quiere la felicidad de su hija no su obediencia, al igual que la hija desea la felicidad del padre. Los dos buscan a la vez su felicidad personal y la del otro, pero no hay una fórmula (*estrategia*) para superar esta dicotomía, ni en la tradición ni en la modernidad. De ahí, la necesidad de emplear *tácticas* de vida que permitan el ejercicio de la libertad y la construcción de un destino propio. En este sentido, es el padre quien usa la *táctica* fundamental en el desarrollo de la trama, a saber: la mentira de que se va a casar. Esta transgresión o *resistencia*, solo tiene sentido en *situación*: solo porque sabemos que padre e hija se quieren, entendemos que el matrimonio de ella es una renuncia y al tiempo una felicidad y un dolor para ambos.

Como en toda sociedad, existen costumbres y leyes que siempre entran en conflicto con los deseos individuales. En relación con ello, padre e hija se encuentran atrapados en una misma red (cultura, tradición, dogmatismo..., pero también la modernización y sus consecuencias), desde donde intentan desarrollar sus vidas. No en función de la *estrategia* del poder: el *deber* de cuidar al padre (obligación) y de casarse (costumbre); sino del *querer*: marcado por la posibilidad de abandonar al padre y obtener

independencia. La *táctica*, pues, está en el ardid del padre para que su hija, a la que quiere con él, se aleje de él; pero también está en la *desviación* que hace la hija de su propio destino al retrasar su matrimonio. Son decisiones con un trasfondo trágico, que enfrentan la ética individual con la moral social. La libertad para construirse un mundo propio donde habitar, un destino, ponen de manifiesto que las acciones de los personajes no pueden ser objetivamente buenas o malas. Así, la renuncia de padre e hija es una muestra de amor, no de obediencia a tradiciones o a la moral social. En este sentido, lo que plantea Ozu es que el amor romántico, tal como se entiende en la cultura europea moderna, en una sociedad capitalista marcada por el individualismo, el consumo, los medios masa, etc., no es un camino directo a la felicidad. En un determinado momento, el padre cuenta que la madre de Noriko no se casó por amor; esta situación hace que su padre, que quiere lo mejor para ella, le diga que la felicidad se construye. Así, Noriko llega al matrimonio no por obligación o cumplimiento de la tradición, sino porque realmente lo desea y está feliz. Ella, que quería prolongar su “juventud” quedándose en casa del padre, encarnaba la actitud moderna de no casarse nunca. Pese de ello, ambos —padre e hija— deciden renunciar a sus intereses particulares y huir de la piedra angular de la sociedad moderna: el individualismo.

Con todo, la pretensión de Ozu es también la de usar *tácticamente* un medio de masas como es el cine, para evidenciar las contradicciones de la sociedad moderna. Desconfía de la pasión individual, los afectos perecederos, de las relaciones efímeras propias de la sociedad de consumo; y así, usa la institución del matrimonio para señalar, precisamente, las incoherencias de la sociedad de masas, a saber: la paradoja de que el camino de la liberación de Noriko pasa por un matrimonio concertado, a la vieja usanza: la hija es feliz al lado de su padre, no quiere enamorarse porque considera que eso no va a incrementar su felicidad; sin embargo, si se entiende la felicidad como un arte de vivir, como la construcción de un mundo propio mediante el ejercicio de la libertad, nunca será libre ni plenamente feliz si no “construye” su propia casa.

### 5.2.2. *Un condenado a muerte se ha escapado*

#### *Reseña*

*Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, Bresson, 1956) es una película basada en el relato autobiográfico de André Devigny *Les leçons de l'énergie: un condamné à mort s'est échappé*. La película se ambienta en Francia en el año 1943, durante la ocupación nazi, cuando un teniente del ejército francés, Fontaine, es detenido y encarcelado —y posteriormente condenado a muerte—

por el ejército alemán. Su primer intento de fuga se da en el coche durante su traslado a la cárcel, pero no desistirá, pues aprovecha su tiempo en la celda para trazar un plan de fuga. Sus únicos recursos serán su propio cuerpo y algunos utensilios que consigue a través de otros presos, los cuales forman —simbólicamente— un *efecto coral* que da voz a las distintas posiciones vitales ante el destino. A eso se le suma la llegada de un compañero de celda, Jost, que al principio supone una amenaza, pero con el tiempo, y la apertura a la alteridad por parte del protagonista, será una ayuda para poder escapar.

El protagonismo de la voz en off de Fontaine, así como el espacio donde se desarrolla toda la acción, da una impresión claustrofóbica, a la vez que convierte al espectador en cómplice, pues solo vemos y sabemos lo que le ocurre al protagonista. Pese a este ambiente, y por la forma en la que se narran los acontecimientos, sabemos que va a conseguir escapar, al igual que el protagonista sabe que su destino es ser libre (González A., 2015). Las únicas herramientas que posee son sus propias manos, un lápiz, una cuchara; elementos relacionados con el trabajo manual.

La propia banda sonora ayuda a crear un clima de reflexión sobre «la fe, la voluntad y la salvación» (González A., 2015), el protagonista busca un “consuelo” en sí mismo. Sus actos son en sí, un “acto de fe”. Una fe que no le hace pensar que un dios le salvará, sino que tiene que salvarse a sí mismo, «De ahí que Bresson quería ponerle como subtítulo al filme “Aide-toi” (ayúdate), que es parte de la expresión “Aide-toi, le ciel t’aidera” (“ayúdate que Dios te ayudará”)” (González A., 2015). Esto la convierte en una película optimista sobre las posibilidades del hombre.

«Esta historia es verdadera. La cuento tal y como es, sin adornos». Así, con esta frase retórica que apela al “realismo”, comienzan los créditos iniciales; lo que nos da una idea del ascetismo y la minuciosidad con la que el director rodará la película. De esta forma, la fe es importante a lo largo de la trama; porque es entendida como «la capacidad de creer en algo que parece improbable a la luz de la lógica» (Pérez, 2016), es decir, conseguir escapar de una prisión y de una condena a muerte. Por eso, la rutina diaria del protagonista es de gran interés, porque en ella, paulatinamente, podemos apreciar las pequeñas modificaciones en los utensilios y espacios para conseguir fugarse.



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10a



Figura 10b

### *Problematización*

Bresson (1979), cristiano jansenista que busca permanentemente un ascetismo absoluto en sus películas, tenía como prioridad «respetar la naturaleza del hombre sin quererla más palpable de lo que ella es» (p.15). Así, la apuesta por el ascetismo radicaba en presentar a sus personajes en la realidad frágil de su naturaleza, evidenciando un cierto dramatismo que de alguna forma conectaba con *lo sagrado* o, en cualquier caso, consigo mismo; de ahí el permanente recurso de la voz en off. De esta manera, el escenario no podía ser otro sino la sencillez de la vida ordinaria, en donde los recursos y rudimentos, problemas y sentimientos que acontecen dentro de la misma, configuran *las prácticas de los usuarios*. Si en Ozu el *lugar* es el hábitat

doméstico, los límites convencionales (normalidad) y la institución familiar como dispositivo de control; en Bresson el *lugar* será la cárcel, un enclave de poder institucional disciplinario (Foucault), de límites rígidos espaciales y temporales. En este sentido, no es casual que eligiese la austeridad de la prisión para colocar al personaje en disposición del encuentro con una cierta trascendencia, la cual lo conectara con el impulso biológico de intentar escapar. Quizá ese sea un buen motivo para darle sentido a la vida: moverse por ella, a través de *tácticas* y en las contingencias que plantea, *desviar* el uso impuesto, y ser libres verdaderamente.

Pese a todo, las decisiones de Fontaine al intentar escapar, así como sus dudas, se convertirán en aquello que va configurar su subjetividad: «la elección que se plantea entre la elección y la no elección (y todas sus variantes), nos remite a una relación absoluta con el afuera, más allá de la conciencia psicológica íntima pero también más allá del mundo exterior relativo, y resulta ser la única capaz de volver a darnos tanto el mundo como el yo» (Deleuze, 1987, p.237).

### *Aplicación*

El modelo de *estrategias* y *tácticas* es más evidente en *Un condenado a muerte se ha escapado* que en *Primavera tardía*, ya que el film de Bresson concuerda más con la terminología foucaultiana que emplea De Certeau. Esto se debe a que el «modelo fue militar, antes de ser “científico”» (De Certeau, 2010, p.45). En este sentido, el que el crimen fuera aparentemente ideológico, y la prisión esté regentada por los nazis, nos sitúa en un ambiente castrense y totalitario donde los términos *enemigo*, *estrategia*, *táctica*, *trayectoria*, etc., encajan mejor en la situación que nos disponemos comentar. Debemos advertir que Bresson no entra a valorar ningún aspecto político, ni tan siquiera histórico. Únicamente se centra en elaborar los movimientos —tanto internos como externos— del personaje principal, dando un énfasis especial a la utilización de los elementos cotidianos que conforman los ardidés para escapar, a saber: una cuchara, papel y lápiz, telas y unos resortes. Una manualidad que constituye un *arte de hacer* manual en *situación*.

Las *estrategias* se corresponden, en este caso, con las *operaciones* del *dispositivo de control* penitenciario que conforma el campo de concentración: «acciones que, gracias al principio de un *lugar* de poder (la propiedad de un *lugar* propio), elaboran *lugares* teóricos (sistemas y discursos totalizadores)» (De Certeau, 2010, p. 45). Sistemas y discursos totalizadores que constituyen la ideología nazi. Y, por el contrario, las *tácticas* son las prácticas que el protagonista realiza diariamente para escapar. La

*estrategia* domina, de forma *panóptica*, el lugar; teniendo un auténtico *dominio* —que, a través de la *victoria del lugar sobre el tiempo*, instaura un poder donde descodifica todo, haciendo a las cosas *legibles* (Cfr., pp. 42-43). Las torres de vigilancia y las constantes guardias le permiten al poder el *dominio* visual desde donde transformar «las fuerzas extrañas [en este caso las prácticas de los encarcelados] en objetos que se pueden observar y medir, controlar por tanto e “incluir” en su visión» (p. 42). Por esta razón, «ver (de lejos) será también prever, adelantar el tiempo mediante la lectura de un espacio» (p.43). Sin embargo, en contraposición con el “fuerte”, «la *táctica* es un arte del débil» (p. 43); su *lugar* de operaciones es el del *otro*. Por ejemplo, en este caso, el espacio en el que opera el “débil” está dentro de un campo de concentración en el que es ajeno, el cual le impone una *consumición* pasiva del mismo. Sin *autonomía*, sin proyecto, depende únicamente a las contingencias; por lo que su deseo es que sus *tácticas* logren *mantenerse en el tiempo*, porque está «en el interior del campo de visión del enemigo» (p. 43) en donde todo es controlado por este. Por eso, aunque los *movimientos* de Fontaine concuerden con los marcados por la disciplina carcelaria —y no deje de cumplirlos—, los desvía en la medida que *aprovecha las ocasiones* que se le permite salir al patio, para cuadrricular el campo (F6). Y en otro plano, más íntimo, *desvía* en el sentido de que —en su celda— transforma en beneficio propio objetos comunes para emplearlos de otra forma, y así, usarlos como herramientas para escapar (F7). Estos ardidés, fruto de *los procedimientos creativos de la vida cotidiana*, constituyen —potencialmente— una resistencia que desafía al poder. Estos movimientos, son siempre subrepticios, en el ambiente y disposiciones que le permite el *lugar* dominado por el *otro*. Esto, concede a Fontaine que —en el *no-lugar*— donde se sitúa, exista una movilidad, «pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante» (p. 43). Este aprovechamiento de las *ocasiones* en las que falla el poder va ligado a una entrada del *otro igual*, de otro *héroe común*. Es el caso del compañero anciano de la celda vecina (F8), con el que reflexiona sobre la vida y hace que se mantenga su deseo de salir. Este le ayuda en sus planes, lo que le permite a Fontaine tener una cierta esperanza, que le impide perder ni un ápice de la humanidad que le iba restando el aislamiento —como ocurre con los otros presos—. Estas redes intersubjetivas, paralelas al poder, le permiten que aquellos que se han vencido contribuyan al proyectar sus esperanzas conculcadas en él. Ello le da a Fontaine la suficiente fuerza para que, a pesar de los duros golpes psíquicos y físicos, tenga la valentía de continuar (F9). No hay *tiempo*, no se sabe cuánto pasa ni dónde realmente se mueve; por eso, cada día supone un reordenamiento de las artimañas para salir. De ahí que, sujeto a las contingencias, los ardidés — a saber, el afilamiento de la cuchara para romper la puerta, la construcción de un agarre para saltar los tejados con las

sábanas y los resortes, etc.— sean un ritual silencioso y medido —susceptible de fracasar— que le permite tener esperanzas en un *tiempo* y *lugar* de los que no sabe nada. De alguna manera, las *tácticas* le devuelven a su *yo*, a la conservación de la subjetividad que intenta destruir el “fuerte”. Como vemos en estas prácticas cotidianas, tiene un peso capital el *cuerpo*, que tanto interesó a De Certeau. El *cuerpo* se constituye así, como el soporte hábil desde donde emplear las *tácticas*. Decimos que *lo cotidiano* tiene una relación más primigenia con lo corporal que con lo intelectual, tal y como vimos en las *Artes de hacer*. De esta forma, a propósito del cuerpo, De Certeau hace una reflexión de este que concuerda perfectamente con la problemática que se ve en la película: «este trabajo [la pasión enciclopédica, que interpretamos aquí como el afán de control por el poder] no tiene fin porque proviene de un sujeto constituido por una pérdida y definido por un deseo que le enajena sin que puedan satisfacerlo cada uno de los objetos que toma. La pérdida de un cuerpo parece el motor de estas conquistas» (De Certeau en Vigarello, 1982, p. 182). A esta pérdida es a la que está sometido el personaje, la cual intenta poner resistencia. Sus compañeros ya han sido desnaturalizados, “deshumanizados”, por eso, la victoria en sus cuerpos es también la victoria en sus mentes. En contraposición, Fontaine no ha cedido, sino que resiste a pesar de las vicisitudes. Esta fortaleza de su cuerpo no viene dada solo por la fortaleza mental, sino por la ayuda de su nuevo compañero de celda, el joven Jost. Este, que aún conserva la inocente esperanza de poder salir —por el desconocimiento de su situación—, ayuda a Fontaine —después de grandes desconfianzas— en sus planes de escapar. Se crea de nuevo, por necesidad —y contra la desconfianza— una apertura a la alteridad alentada con el mismo fin: el desafío al poder para ser libres. Pero se toparán con el mismo problema que De Certeau, a saber, la visión de conjunto no ofrece un modelo explicativo de los movimientos del *otro* que les permita una cierta seguridad en la predicción de las acciones del enemigo. Asomados desde las azoteas (*F10a* y *F10b*), se afanan por captar las *trayectorias* que trazan los guardias; pero ese esquema no sirve, están sujetos a las contingencias: todo puede fracasar, ocurren imprevistos con los artilugios, ruidos inesperados, acciones no previstas, etc., que impiden fiarse de esos «puntos [que se] forman en un lugar supuestamente sincrónico o acrónico» (p. 41). Por eso, la resistencia de esas *tácticas* residirá en *aprovechar las ocasiones* siendo realistas con las contingencias, y no con la falsable seguridad de un plano de acciones (Cfr. De Certeau, 2010, p. 45).

Por último, cabe añadir que el ejercicio de la libertad reside en esa incertidumbre permanente. En este sentido, el clímax de la película reside en el *fuera de campo* final, cuando al conseguir escapar se arriesga a ser sorprendido —ya en el muro exterior—

por un soldado. Fontaine dobla una esquina y se lanza a la oscuridad (F11), no lo vemos, pero sabemos que ha matado al vigilante (carácter subrepticio de las prácticas). Lo que no se ve, conforma el momento en el que se enfrenta a la muerte, metaforizado en ese *vacío*.



Figura 11



## 6. Conclusiones y vías abiertas

### *Conclusiones*

La intención de este trabajo ha sido poner en relación los conceptos cereteunianos de *estrategia* y *táctica* con los largometrajes de Ozu y Bresson. Con ello, he querido rescatar del olvido las prácticas cotidianas al señalar el interrogante sobre las *operaciones de los usuarios*. Estas, a lo largo de la historia no fueron tenidas en cuenta; quizá por ello siguen constituyendo una fuente inagotable de resistencia contra el poder. El carácter subrepticio de las acciones del individuo común, coparon el interés de Michel de Certeau por investigarlas. Y este mismo interés es el que debe seguir alentando a que estas prácticas no-discursivas sean desocultadas y articuladas; ya que son muestras de un *arte*, conocimiento y despliegue cotidianos que pueden ayudar a comprender el comportamiento humano.

De Certeau se ocupó de *exhumar* lo que pasaba con las *prácticas comunes*, las cuales desviaban el uso de los *productos* homogeneizantes; también de cómo el uso — *táctico*— de *artimañas*, *retóricas* y *desvíos*, sorteaban los dispositivos culturales, familiares y de control; cuestiones que se advierten perfectamente en los filmes presentados. Situados desde la mera superficialidad de nuestra cuestión, puede parecer que el *consumidor* —aquel que es lector, paseante, obrero, ciudadano, etc.— está sometido pasivamente a la demanda del *producto*, pero lo cierto es que las *artes de hacer* pueden permitir al “débil” superar las limitaciones que el poder le impone, a expensas de que parezca que cumple con sus requerimientos.

Las acciones de un padre y una hija por ser felices, y las de un condenado a muerte por no morir mañana, son las resistencias de aquellos que *desean la vida*. Y aunque se presenten revestidas de una *docta ignorancia* que los mantiene vivos; conforman unas *trayectorias* imposibles de cuadrar, justamente por la creatividad de sus procedimientos. Por eso, moverse en el *lugar* del otro y estar sometido a infinitud de contingencias, es el caldo de cultivo de un auténtico *ambiente de antidisciplina* que intenta vencer la presencia anónima del poder institucionalizado.

Esta relación de *lo cotidiano* —del binomio *estrategia/táctica*— con las tramas que desarrollan Ozu y Bresson, así como el recorrido de la preocupación por la *vida*, nos llevan a establecer las siguientes conclusiones:

- Las prácticas de los *consumidores* tienen la potencialidad de ser activas y creativas; no se someten pasivamente a exigencias impuestas de productos, cultura o dispositivos de control absolutos

- El *hombre ordinario* se vale de *tácticas* con las que está dispuesto a vencer las *estrategias* que le impone el poder

La búsqueda de la propia felicidad hace que, tanto Noriko como su padre, intenten sortear los dispositivos familiares y culturales en los que están insertos. Del mismo modo, el condenado a muerte lucha por conservar la esperanza, a pesar de que los dispositivos de control ideológicos quieren despojarlo de ella y de su humanidad. En ambos casos no hay pasividad, crean activamente con los recursos que disponen, a saber: la mentira del padre al anunciar que se casa para que su hija viva su propia vida; y el *desvío* y *combinatoria* en el uso de utensilios cotidianos para hacer herramientas con las que el condenado tratará de fugarse para lograr su libertad.

- Las *tácticas* —arte de los “débiles”— están sujetas a las contingencias por no tener un *lugar* propio donde operar; actúan en el terreno del “fuerte”, aquel que organiza e impone la ley
- Si el propósito de las *estrategias* era «administrar las relaciones con una *exterioridad* de metas o amenazas» (De Certeau, 2010, p. 42); el de las *tácticas* será el de no conculcar el *deseo* de alcanzar la *libertad*. En este sentido, con el fin de obtenerla, los *consumidores* serán capaces de establecer redes intersubjetivas de apoyo mutuo paralelas al poder, basadas, precisamente, en la experiencia propia de las *artes de hacer*

En *Primavera tardía*, la vida cotidiana transcurre en torno a la casa tradicional nipona. Padre e hija quieren la felicidad mutua, pero las convenciones sociales constriñen sus deseos y libertades. Noriko y su padre forman un tándem, pero a pesar de esto, ella también encuentra otras experiencias de subversión —como la situación de su amiga divorciada—, que le instan a querer *desviar* su destino. En *Un condenado a muerte se ha escapado*, Fontaine vive sometido a las prácticas de control y vigilancia dentro del campo de concentración. Las acciones que pueda emprender por la obtención de la libertad estarán subyugadas a las contingencias que ofrece la cárcel; por lo que el *arte* de la *ocasión* será la forma de llevar a cabo su plan. Con la llegada de su compañero de celda no cabe la desconfianza —no hay nada que perder—; por ello accede a compartir su plan y a recibir ayuda, abrirse a la alteridad; cuestión que hace que ambos puedan escapar.

- La corporalidad juega un papel fundamental en las relaciones de poder. Sobre los *cuerpos* se imprimen los sistemas de opresión; y es a través de los *cuerpos*, desde donde el *héroe común* crea artificios que le permiten subvertir sus limitaciones
- En último término, las *operaciones* que acontecen dentro de la cotidianidad — como formas de resistencia—, apuntan a *lo sagrado*. Esta relación es establecida por la misma preocupación, a saber: *lo otro*, *lo separado*, lo heterogéneo

Los *dispositivos* de poder infligen sutilmente en los *cuerpos* de Noriko y su padre, — también de Fontaine—, las marcas de su fuerza, a saber, las que provocan que emprendan *tácticas* de situación. Padre e hija intentan desarrollar su vida en función no del deber, sino del querer: estar solo o ver como su hija emprende el vuelo; cuidar de su padre al que venera, o tener que abandonarlo por su independencia; son las diatribas a las que están sometidos, las cuales refuerzan la tensión entre ética individual y moral social. Para Fontaine, la violencia corporal es explícita. Sufre las consecuencias físicas y psicológicas de la ideología. A pesar de ello, en ambos casos, es por sus *cuerpos* que intentan subvertir sus limitaciones. Noriko —que sufre porque el tiempo corre en su contra— decide retrasar su matrimonio en pro de sus *deseos* individuales. Su padre, fingir que se va a casar para que su hija no tenga reparo en marchar. Fontaine, utilizar su cuerpo para modificar el uso de los objetos, así como valerse del mismo —exponiéndolo— para salir de la prisión. En cualquier caso, tanto las repercusiones corporales —en sentido amplio— a las que están sometidos, como las que emprenden ellos mismos, forman parte de *tácticas* de situación, aquellas que están sujetas a las coyunturas donde sus *cuerpos* están insertos. Por otro lado, ambas tramas apuntan a *lo sagrado*. Las acciones que emprenden, al estar ligadas tanto a actitudes corporales y mentales, como a espacialidades concretas, predisponen a los personajes a iniciar una búsqueda personal de la libertad y la felicidad (una vía ética), no sin antes atravesar vicisitudes y esfuerzos, los cuales conforman ese carácter ascético/zen.

### *Vías abiertas*

Los conceptos de *estrategia* y *táctica* conforman una visión de la dinámica interna de las prácticas cotidianas. Por ello, es menester que, un trabajo más amplio y profundo, diera cuenta de estas, en tanto en cuanto configuran el comportamiento y la personalidad de individuos de sociedades concretas. Un segundo aspecto, que sería interesante, es el de comprender la existencia humana desde la categoría de *espacialidad*: comprobar de qué modo afectan espacios, climas y paisajes concretos — que conforman la realidad individual y social— con los sistemas de actitudes y valores, que en último término crean cultura y tradición (Watsuji, 2006).

En otro orden de cosas, cabría reconsiderar el *consumo*. Los trabajos de De Certeau han abierto una nueva manera de *operar* que disiente con la forma en que se imponen los productos; ya que las prácticas de los *consumidores* —lejos de ser completamente pasivas— se aproximan a las *maneras de hacer* con las que se reapropian, desvían o combinan el uso de estos.

Por último, las relaciones entre De Certeau y los largometrajes, han puesto de manifiesto una preocupación sobre *lo sagrado*, justamente en lo que se refiere a las prácticas cotidianas. Estas parecen ser el caldo de cultivo para interesarse por aquello que, siendo *lo otro*, *lo separado*, lo heterogéneo y *lo permanente*, constituye un baluarte de resistencia frente a *lo transitorio* de la modernidad.

## 7. Bibliografía

### *Referencias y fuentes de consulta*

- AMENGUAL, G. (2007). *Antropología filosófica*. Madrid: BAC
- BALLESTEROS, J. (19 diciembre, 2017). Primavera tardía de Yasujiro Ozu. Recuperado de: <http://lafilmotecadesantjoan.blogspot.com/2017/12/primavera-tardia-de-yasujiro-ozu.html>. Consultado: 5-8-2020
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era
- BUNGE, M. (2000). *La relación entre la sociología y la filosofía*. Madrid: EDAF
- CASSIGOLI, R. (2016). Antropología de las prácticas cotidianas: Michel de Certeau. *Revista de Antropología Chilena*. 48 (4), 679-689. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562016005000033>
- CASTRO ORELLANA, R. (2010). Michel De Certeau: Historia y Ficción. *Ingenium*, 4, 107-124
- CHAOUKI ZINE, M. (2015). Jacques Derrida y Michel de Certeau. La fascinación de la mística y las promesas de la escritura. *La torre del Virrey*, 17, 162-171. Recuperado de: [https://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2015/10/16\\_ZineLTV17.pdf](https://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2015/10/16_ZineLTV17.pdf)
- CHARTIER, R. (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Argentina: Manantial
- DE CERTEAU, M. (2006). *La fábula mística (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Siruela
- DE CERTEAU, M. (2010). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana
- DE CERTEAU, M., GIARD, L., Y MAYOL, P. (2010). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México: Universidad iberoamericana
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós
- Derrida, J. (1966). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas (conferencia). En Jaques Derrida (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos
- DILTHEY, W. (1978). *Teoría de la concepción del mundo*. México: FCE

- FOUCAULT, M (1978). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI
- FRAGA, E. (2016). Notas sobre la microsociología y el cuerpo. Las microcorporalidades de Becker, Scott, Bourdieu y de Certeau. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 7(1), 49-63
- GIARD, L. (2010). Historia de una investigación. En Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* (pp. XIII-XXXV). México: Universidad Iberoamericana
- GIARD, L. (2015). Cómo y por qué estudiamos la vida cotidiana con Michel de Certeau. *La torre del Virrey*, 17. Recuperado de: <https://www.latorredelvirrey.es/como-y-por-que-estudiamos-la-vida-cotidiana-con-michel-de-certeau/>
- GONZÁLEZ, A. (19 diciembre, 2015). Juan 3:7-9: Un condenado a muerte se ha escapado, de Robert Bresson. Recuperado de: <https://www.tiempodecine.co/web/juan-37-9-un-condenado-a-muerte-se-ha-escapado-de-robert-bresson/>. Consultado: 23-6-2020
- GRAU, S. (2012). El siglo XX a través del cine: la post-guerra en Japón y Akira Kurosawa. Recuperado de: <https://www.cinemanet.info/2012/03/el-siglo-xx-a-traves-del-cine-la-post-guerra-en-japon-y-akira-kurosawa/>. Consultado: 7-7-2020
- JAY, M. (2005). *Songs of Experience*. California: University of California Press
- JONAS, H. (2000). *El principio vida. Hacia una biología filosófica*. Valladolid: Trotta
- JOO, W. (2017). *The cinema of Ozu Yasujiro. Histories of the everyday*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- LEFEBVRE, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza
- LÖWY, M. (2005). *Walter Benjamin. Aviso de incendio: una lectura de las tesis Sobre el Concepto de Historia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. S. (2017). El *habitus*. Una revisión analítica. *Revista Internacional de Sociología* 75 (3): e074. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>
- MILLER, D., Y WOODWARD, S. (2012). *Blue Jeans. The Art of the Ordinary*. California: University of California Press

- MIRANDA, E. (14 diciembre, 2014). "El lenguaje de Dios: Origen de la Mística", Análisis a la obra: *La Fábula Mística Siglos XVI-XVIII* por Michel De Certeau (1982). Recuperado de: [https://ideaspresentes.wordpress.com/2014/12/14/el-lenguaje-de-dios-origen-de-la-mistica-analisis-a-la-obra-la-fabula-mistica-siglos-xvi-xviii-por-michel-de-certeau-1982/#\\_ftn1](https://ideaspresentes.wordpress.com/2014/12/14/el-lenguaje-de-dios-origen-de-la-mistica-analisis-a-la-obra-la-fabula-mistica-siglos-xvi-xviii-por-michel-de-certeau-1982/#_ftn1). Consultado: 12-6-2020
- PÉREZ, R. (2016). Un condenado a muerte se ha escapado (*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut*, 1956), de Robert Bresson. Recuperado de: <https://esculpiendoeltiempo.com/2016/09/27/un-condenado-a-muerte-se-ha-escapado-un-condamne-a-mort-sest-echappe-ou-le-vent-souffle-ou-il-veut-1956-de-robert-bresson/>. Consultado: 3-7-2020
- RAMÍREZ BLANCO, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cátedra
- Robert Bresson, un cine de materia y espíritu (2 marzo, 2014). Recuperado de: <https://www.nacion.com/viva/cultura/robert-bresson-un-cine-de-materia-y-espiritu/4NGT2FCO75GMNNRUEKQKEHI2OQ/story/>. Consultado: 13-6-2020
- SCHRADER, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. California: University of California Press
- SONTAG, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Letra e
- TORRES HORTELANO, L. J. (2004). *La poética zen en Primavera tardía (Banshun, 1949) de Yasujiro Ozu* (Tesis doctoral). Departamento de comunicación audiovisual y publicidad I. Universidad complutense de Madrid
- WATSUJI, T. (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme
- VIGARELLO, G. (febrero, 1982) *Histoires de corps*. Entretien avec Michel de Certeau. *Esprit*, 2, 179-190

\* La imagen de la portada del libro ha sido obtenida en la biblioteca de la ULL

\*\* Los fotogramas de las películas son capturas de pantalla de autoría propia